RENÉ JEANNE & CHARLES FORD

HISTOIRE DU CINÉMA



HISTOIRE ENCYCLOPÉDIQUE DU CINÉMA

DES MÊMES AUTEURS

LA COMÉDIE FRANÇAISE ET LE CINÉMA. *Editions J. Melot. A paraître.*

De RENÉ JEANNE

CINÉMA, AMOUR ET C[ie], Contes. *L. Quérelle Edit. Paris,* 1929.

TU SERAS STAR ! Introduction à la vie cinématographique. *Œuvres Libres, Paris,* 1930, *et Nouvelle Société d'Edition, Paris,* 1930.

LE CINÉMA ALLEMAND. Collection « L'Art Cinématographique ». *Alcan Edit. Paris,* 1931.

LE CINÉMA FRANÇAIS. Histoire des Spectacles. *Editions du Cygne, Paris,* 1932.

De CHARLES FORD

BRÉVIAIRE DU CINÉMA, avec un avant-propos de Marcel L'Herbier. *Editions J. Melot, Paris,* 1945.

ON TOURNE LUNDI. Ecrire pour le Cinéma. *Jean Vigneau Edit. Paris,* 1947.

RENÉ JEANNE et CHARLES FORD

HISTOIRE encyclopédique du CINÉMA

I

Le Cinéma Français 1895-1929



ROBERT LAFFONT

MCMXLVII

7e édition

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE
cent *exemplaires sur vélin blanc Téka dont* vingt *exemplaires hors commerce numérotés de I à XX et* quatre-vingts *exemplaires numérotés de* 21 *à* 100.

N° 103

« *Le Film est un art, le Cinéma une industrie.* »
Luigi Chiarini.

« ...*appelé par la pléniiude de ses moyens à une fonction planétaire, le Cinéma fait exactement figure d'agent de liaison de l'Humanité.* »
Marcel L'Herbier
Introduction à « *Intelligence du Cinéma* ».

« ... *cela ne te fera ni chaud ni froid que ton nom soit ou non imprimé dans les* « *Histoires du Cinéma* » *futures qui, au surplus, seront écrites par des imbéciles prétentieux.* »
Denis Marion « *Si peu que rien* ».

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Une encyclopédie est un « ouvrage qui expose les principes et les résultats de toutes les sciences humaines » et par analogie, un ouvrage « qui embrasse toutes les parties d'une science spéciale ou d'une série de connaissances. » Avons-nous eu tant de prétention ? Certes non ! Si nous avions eu l'ambition de rassembler dans les pages qui vont suivre « tous les principes et tous les résultats » de ce qui a été fait dans le domaine du Cinéma et d'y « embrasser toutes les parties » de « la série de connaissances » qui le concernent, nous aurions tout simplement appelé notre ouvrage « Encyclopédie ».

Alors, pourquoi avoir ajouté l'épithète « encyclopédique » au mot « Histoire » qui constitue l'essentiel du titre de ce volume ? Histoire, cela ne dit-il pas tout ? Non. La preuve en est que les amateurs de cinéma ont déjà sur les rayons de leurs bibliothèques plusieurs « Histoires » dont aucune ne leur fournit tous les renseignements qu'ils souhaitent dans chacun des domaines où s'exerce l'activité complexe du cinéma : « L'Histoire du Cinématographe » de G. Michel Coissac (1925) est plutôt un précis de l'invention et de la technique ainsi que du mouvement industriel né de cette invention qu'une véritable histoire ; « L'Histoire du Cinéma », de Bardèche et Brasillach (1935-1943) est un compte rendu critique de l'évolution du cinéma vue à travers un tempérament — un tempérament en deux personnes — compte rendu plein d'aperçus tour à tour ingénieux et profonds mais qui ne se fixe que sur un certain nombre d'hommes, d'œuvres et de faits ; « L'Histoire de l'Art Cinématographique » de Carl Vincent, laissant de côté tout ce qui touche aux aspects technique, industriel et commercial de la question n'en considère que l'aspect artistique et s'attache plus particulièrement à la recherche des grands courants intellectuels et artistiques qui ont conditionné l'évolution de l'art des images ; « L'Histoire du Cinéma » de Lo Duca est un résumé, un «Liebig» dont les cent trente pages ont été rédigées à l'usage des gens pressés qui veulent tout savoir en trente minutes. Nous reconnaissons les mérites de ces ouvrages. Et de quelques autres qui ont été publiés en divers pays, et dont la plupart sont plutôt de caractère national qu'international, mais nous ne croyons pas qu'ils aient tout dit ni qu'ils suffisent à décourager ceux qui croient avoir encore quelque chose à dire après eux (1).

Il ne faudrait pourtant pas déduire de ce que l'on vient de lire que nous

---

(1) Au moment où le présent ouvrage fut entrepris, Georges Sadoul n'avait pas encore publié le premier volume de son « Histoire Générale du Cinéma », paru au mois de mars 1946. Ce volume qui a pour titre « L'Invention du Cinéma, 1832-1897 » et qui, conformément à ce titre, traite de la préhistoire et de la naissance du cinéma, donne tous les détails sur la période qui y est étudiée.

nous flattons d'avoir tout dit de ce que, cinquante ans après sa naissance, il conviendrait de dire du Cinéma considéré à la fois, comme art, comme moyen d'expression, comme commerce, comme industrie, comme instrument de progrès social et humain et comme... bien d'autres choses encore. Non, nous n'avons pas tout dit ! Non, nous n'avons pas cité les noms de tous les hommes qui ont été mêlés à l'évolution du cinéma ! Non, nous n'avons pas dressé la liste de tous les films qui sont sortis de tous les studios du monde au cours de ces cinquante années. Et quand on saura, par exemple, qu'en 1919, *les écrans français ont accueilli mille cent trente-deux films dont deux cent huit français et huit cent trente-neuf américains ceux-ci ne représentant eux-mêmes qu'une partie de la production d'outre-Atlantique, on ne nous taxera pas d'outrecuidance si nous supposons qu'on nous saura gré de ne pas avoir énuméré ces mille cent trente-deux bandes... dont nous tenons la liste à la disposition du lecteur qui voudra la consulter par curiosité ou par incrédulité. Ce n'est donc pas une « Encyclopédie du Cinéma » que nous avons écrite. Toutefois nous croyons n'avoir rien omis de ce qui peut avoir une importance dans l'Histoire du Cinéma, et c'est pourquoi nous ne pensons pas avoir cédé à une prétention exagérée en qualifiant notre Histoire d'encyclopédique.*



Cette Histoire comportera quatre volumes. Nous ne cacherons pas que nous avons longtemps hésité sur la façon dont il convenait de répartir la matière devant constituer l'ensemble de l'ouvrage. La solution que nous avons adoptée est arbitraire, mais du moins nous est-elle apparue raisonnable et plus facile que toute autre à défendre auprès des esprits épris de logique. La voici : le premier volume a trait à l'histoire du Cinéma muet en France et le deuxième traitera de la même période pour tous les pays autres que la France — objet du premier volume — et les Etats-Unis. Ici, la substitution du film parlant au film muet s'étant produite progressivement au cours de plusieurs années (1926-1929), *la vie cinématographique a pu poursuivre son évolution sans connaître la coupure brutale dont les autres pays ont eu à souffrir. C'est pourquoi nous avons réuni en un seul volume — le troisième — toute l'histoire du Cinéma américain du début jusqu'à* 1945. *Enfin le quatrième volume sera consacré à l'histoire du cinéma parlant dans tous les autres pays* (1930-1945).

Nous nous excusons auprès de nos lecteurs de n'avoir pas réussi à les délivrer du souci d'avoir à aller chercher en bas de page des détails ou des précisions que nous avons cru impossible de ne pas leur fournir, mais si cet exercice leur paraît fastidieux, il ne tiendra qu'à eux de s'en dispenser, les notes figurant ainsi en bas de page n'ayant trait qu'à des faits d'importance pour le moins secondaire. Enfin, chaque volume comportera un

index alphabétique des noms propres qui y sont cités. En outre les deuxième, troisième et quatrième volumes comprendront un répertoire biographique des personnalités (auteurs, réalisateurs, producteurs, acteurs, techniciens) dont il est question dans le cours du volume ainsi que la liste des œuvres qui méritent de rester attachées aux noms de ces personnalités. Seul le premier volume ne comportera pas ces renseignements, ceux-ci se trouvant à la fin du deuxième volume, la matière composant ces deux volumes constituant assez souvent un tout, étant donné les relations qui s'étaient établies entre les divers pays producteurs d'Europe.

Enfin, il est une difficulté qui nous a longtemps arrêtés : celle que présentent les titres des films que nous avions à citer. Beaucoup de films, en effet, ont changé de titre soit en cours de réalisation, soit en cours d'exploitation; d'autres ont changé de titre selon les pays où ils étaient projetés, non seulement du fait de la traduction dans la langue nationale, mais pour des raisons de convenance ou de goût (1). D'une façon générale, nous croyons avoir obtenu le maximum de précision en donnant, chaque fois que cela nous a été possible, le titre original du film suivi, entre parenthèses, du titre sous lequel il a été présenté en France. Lorsqu'il s'agit de bandes non présentées en France, nous donnons entre parenthèses la traduction française du titre original, mais cette traduction n'est pas imprimée en italiques. Lorsque le titre d'un film étranger est donné uniquement en français, il s'agit d'une traduction littérale du titre original.

Nous nous excusons de ces explications. Mais nous les avons crues indispensables et capables de faciliter la lecture et la consultation de notre « Histoire Encyclopédique du Cinéma ».

(1) *C'est fréquemment le cas pour la Belgique et la Suisse qui, même lorsque le film y est présenté en français, adoptent un titre différent de celui sous lequel il a été présenté en France.*

PREMIÈRE PARTIE

NAISSANCE
DU
CINÉMATOGRAPHE
1895

1

LE CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE

Les Parisiens qui, le 28 décembre 1895, passaient sur le boulevard des Capucines en se rendant à leurs occupations ou en accomplissant leur traditionnel pèlerinage aux petites baraques dont les fêtes de Noël et du Jour de l'An avaient, comme chaque année, encombré les trottoirs, s'arrêtaient, en arrivant à la hauteur du Grand Café, devant une affiche qui montrait un agent renseignant un prêtre à cheveux blancs, bréviaire sous le bras, pendant que derrière eux une foule où se coudoient des types de toutes les classes de la société, se pressait devant une porte au-dessus de laquelle ces deux mots : « Cinématographe Lumière » posaient une énigme que leur nouveauté rendait parfaitement insoluble.

Ceux que cette énigme intriguait au point de ne pouvoir passer devant elle sans chercher à la résoudre imitaient la foule de l'affiche et franchissaient une porte étroite au delà de laquelle ils s'engageaient dans un petit escalier. Une vingtaine de marches les amenaient dans une salle en sous-sol de dimensions modestes, dont les murs étaient tendus de draperies sombres et de tapis venus en droite ligne des « Grands Magasins de la Place Clichy ». Des rangées de fauteuils, semblables à ceux des théâtres et concerts, garnissaient cette salle dont une extrémité — celle vers laquelle étaient orientés les fauteuils — laissait voir un écran de toile blanche, grand à peu près comme un drap de lit. Etait-ce donc à une séance de lanterne magique que l'on allait assister ?... Le curieux, qui s'était assis dans un de ces fauteuils, commençait à regretter les vingt sous qu'on lui avait demandés à l'entrée : la lanterne magique ! Le prenait-on pour un enfant ? Un piano sur les touches duquel s'exerçait une main négligente déversait des airs connus dans la pénombre dont la salle était ouatée... Mais brusquement la pénombre se muait en la plus opaque des obscurités, un petit bruit semblable au grignotement d'une souris se faisait entendre, un éclair jaillissait d'un trou percé au milieu du mur et, devenant pinceau de lumière, venait frapper l'écran sur lequel il inscrivait la formule de l'affiche : « Cinématographe Lumière » à laquelle succédaient immédiatement ces mots : « La sortie des Usines Lumière à Lyon »...

Allons ! C'était bien une séance de lanterne magique ou de « projections lumineuses » (c'était l'expression en usage à l'époque) comme il s'en donnait pour agrémenter certaines conférences, qui allait avoir lieu. Déçu, le Parisien curieux haussait les épaules ! Ah ! On ne l'y reprendrait plus ! Déjà, il s'apprêtait à quitter son fauteuil,

d'autant plus furieux que le spectacle de lanterne magique qui commençait n'était même pas de bonne qualité... Pourquoi, en effet, les mots projetés tremblotaient-ils ainsi ? Mais, sans laisser au mécontent le temps de répondre à cette question, le titre avait disparu, faisant apparaître sur l'écran la porte d'entrée d'une usine comme il y en a dans toutes les villes du monde et par cette porte sortaient des femmes, seules ou par groupes, qui se dirigeaient vers les spectateurs comme si ceux-ci les eussent attendues ! Elles marchaient, elles se rapprochaient, grandissaient et on voyait sur leur visage la joie qu'elles éprouvaient à s'échapper de leurs ateliers et à retrouver pour quelques heures leur liberté. Le sourire naissait sur leurs lèvres, s'y épanouissait... Ah ! l'étrange, la merveilleuse lanterne magique ! Comme elle donnait l'impression de la vie ! Comme elle recréait, comme elle refaisait la vie! Le Parisien, dont la curiosité se trouvait si bellement récompensée et qui avait déjà oublié sa déception fugitive se rasseyait, tout scepticisme disparu :

Le Cinématographe Lumière : « le Cinéma ! » avait fait sa première conquête !

Pour la journée du 28 décembre 1895 le nombre de ces conquêtes se chiffrait par trente-cinq, car en faisant ses comptes, le soir, la caissière de l'établissement constata que sa recette s'élevait à trente-cinq francs ! Trente-cinq francs : trente-cinq spectateurs ! (1)

C'était dans une petite salle — le Salon Indien — située au sous-sol du Grand Café, 14, boulevard des Capucines que s'était produit ce petit événement — petit car nul, en cette fin d'année 1895, ne pouvait imaginer de quelles promesses, de quelles réalités était grosse l'heure qui venait de sonner au cadran de la vie parisienne ! Mais avant de prendre possession de l'écran installé un peu au hasard et par un jeu favorable de la chance, en plein cœur de la capitale, le Cinématographe Lumière, pratiquement au point depuis décembre 1894 et dont le brevet avait

---

(1) *Le 6 novembre 1935, au cours de la cérémonie officielle qui eut lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne pour célébrer le quarantième anniversaire de la naissance du Cinéma, M. Charles Delac, président de la Chambre Syndicale française de la Cinématographie apporta à ses auditeurs cette intéressante précision : « La recette de la première journée d'exploitation s'éleva à trente-cinq francs. Quarante ans plus tard, pour la seule journée du 6 novembre 1935, la recette des théâtres cinématographiques répandus dans le monde peut s'évaluer approximativement à cent vingt-cinq millions de francs. Trente-cinq francs le 28 décembre 1895 ! Cent vingt-cinq millions le 6 novembre 1935 ! Ces deux chiffres, à eux seuls, suffisent à indiquer le chemin parcouru, en un laps de temps si réduit, par l'admirable invention de notre maître vénéré, Louis Lumière ! »*



1. Les frères Lumière *(Louis Lumière assis, Auguste Lumière debout).*



2. La première affiche de cinéma pour les séances du Grand Café *(28 décembre 1895).*

été enregistré le 13 février 1895 (1) avait déjà donné des preuves intéressantes de son existence.

C'est ainsi que, quelques semaines plus tard, les frères Lumière, estimant qu'il n'y avait plus d'inconvénient pour eux à sortir de la réserve en laquelle ils se tenaient, avaient décidé d'entrer en contact avec un public de professionnels et, profitant de ce que l'un d'eux — Louis — devait faire le 22 mars une conférence sur « L'Industrie photographique » devant les membres de la Société d'encouragement à l'Industrie nationale, réunis 44, rue de Rennes, sous la présidence de l'astronome Mascart, président de l'Académie des Sciences, ils y avaient présenté l'unique bande qu'ils avaient alors enregistrée : « La sortie des ouvrières de l'usine Lumière ». Cette bande doit donc être tenue, sans que la moindre contestation soit possible, du moment que l'on admet que les frères Lumière sont les inventeurs du Cinématographe, pour le premier film cinématographique.

Deux mois et demi plus tard, les Sociétés photographiques de France devant tenir leur congrès annuel à Lyon sous la présidence de Janssen, directeur de l'Observatoire de Paris, les frères Lumière s'entendirent avec les organisateurs pour faire figurer au programme des manifestations une séance de projection de huit des films qu'ils avaient déjà enregistrés. Cette séance eut lieu le premier juin. Elle remporta le plus grand succès et, le surlendemain, les congressistes eurent le plaisir de revenir devant l'écran pour y voir projeter deux bandes nouvelles, « tournées » la veille, qui leur permirent de se voir descendant de bateau au terme d'une excursion sur la Saône et d'assister à une conversation entre leur président et un conseiller général du Rhône (2).

Cinq semaines passent encore et le 11 juillet, M. Louis Ollivier, directeur de la « Revue générale des Sciences », ayant été informé de l'invention nouvelle et pressentant l'intérêt qu'elle devait présenter, offrait l'hospitalité de ses salons aux frères Lumière pour y procéder à une démonstration devant un public choisi qui lui fit l'accueil le plus sympathique. Mais le bruit soulevé dans certains milieux scientifiques par ces démonstrations — car en 1895 il ne s'agit en rien de spectacle — était arrivé jusqu'en Belgique ; si bien que l'Association belge de photographie voulut avoir elle aussi sa séance qui eut lieu le 10 novembre.

---

(1) *Les brevets anglais et allemand avaient été pris respectivement les 8 et 11 avril 1895.*

(2) *Certains de ceux qui assistèrent à cette séance ont prétendu qu'en manière de jeu, Janssen et Lagrange, les deux personnalités dont les silhouettes s'animaient sur l'écran, se placèrent derrière cet écran et y répétèrent la conversation au cours de laquelle l'opérateur les avait saisis, ce qui constituerait la première expérience de cinéma parlant.*

Enfin, le 16 du même mois, la Sorbonne, à l'occasion de la rentrée de la Faculté des Sciences, s'ouvrait devant les deux inventeurs lyonnais qui présentèrent leur appareil et les bandes déjà enregistrées à une assemblée de savants parmi lesquels se trouvaient Lippmann et Darboux.

C'est seulement alors, et forts de l'approbation qu'ils avaient rencontrée auprès de ces divers publics de professionnels de la science et de la photographie, qu'Auguste et Louis Lumière, cédant aux sollicitations de leur entourage, envisagèrent de livrer leur invention à la foule. Pour l'un comme pour l'autre, l'appareil qu'ils avaient construit et dont ils commençaient à faire si bon usage ne devait pas sortir du laboratoire et de l'amphithéâtre. Ce qu'ils voyaient en lui c'était un auxiliaire pour le savant et le chercheur à qui il permettrait d'enregistrer la réalité sous certains aspects insaisissables jusqu'alors et de la reproduire, cette réalité, avec un grossissement qui ne devrait rien à celui du microscope et qui même pourrait s'affirmer supérieur à celui-ci en ce que l'observation pourrait se poursuivre et être renouvelée à peu près indéfiniment alors même que l'objet à observer aurait cessé d'exister depuis longtemps. Mais leur imagination ne s'était engagée dans aucun autre domaine que celui de l'observation, de l'étude scientifique. Ce ne fut donc pas sans résistance qu'ils consentirent à laisser organiser des séances de projection cinématographique publiques.

Mais faire sortir le cinématographe du cercle restreint dans lequel il avait évolué de mars à novembre 1895 et le faire pénétrer dans le grand public était une entreprise assez délicate, nécessitant des qualités dont les frères Lumière, très modestement, ne se croyaient pas doués. Ces qualités ils jugèrent prudent d'aller les chercher chez un autre et ce fut au photographe Clément Maurice que M. Lumière père confia les nouvelles destinées de leur invention. Ce fut donc à celui-ci qu'échut la responsabilité d'organiser les séances publiques qui devaient avoir lieu à Paris et de prendre toutes les dispositions indispensables au lancement de l'affaire.

Persuadé, comme tout bon Parisien de cette époque où le Boulevard était roi, que rien ne pouvait réussir hors de l'atmosphère boulevardière, Clément Maurice chercha entre la Madeleine et la rue Drouot le local dont il avait besoin. Il le trouva à deux pas de l'Opéra, exactement au coin du boulevard des Capucines et de la rue Scribe, dans l'immeuble du Grand Café au sous-sol duquel une petite salle pompeusement dénommée « Salon Indien » se trouvait disponible. Il s'entendit avec le propriétaire, M. Volpini pour une location d'un an, moyennant la somme de trente francs par jour (1), prit toutes les dispositions maté-

(1) *Le propriétaire du « Salon Indien » avait si peu confiance en l'affaire.*

rielles nécessaires et, non sans difficultés, réussit à ouvrir l'établissement le 28 décembre 1895.

Le premier programme offert à la curiosité des Parisiens comprenait dix films dont le premier était naturellement : *La Sortie des Usines Lumière à Lyon* qui avait déjà connu les applaudissements ; puis, 2° *Querelle de bébés* ; 3° *Le Bassin des Tuileries* ; 4° *Le Train* (1) ; 5° *Le Régiment* ; 6° *Le Maréchal-ferrant* ; 7° *La partie d'écarté* ; 8° *Mauvaises herbes* ; 9° *Le Mur* ; 10° *La Mer* (2).

Chacun de ces films était long de seize mètres, sa projection durait deux minutes. L'ensemble du programme se déroulait donc en vingt minutes. Puis dix minutes s'écoulaient pour permettre à l'opérateur qui actionnait à la main la manivelle de son appareil de se reposer et à une nouvelle série de spectateurs de remplacer ceux qui venaient d'assister au spectacle : l'affiche apposée à la porte de l'établissement ne mentait donc pas en annonçant que les séances avaient lieu « aux heures et aux demies » (3). Il y avait ainsi dix-huit séances par jour et la salle ne désemplissait pas : les trente-cinq spectateurs du 28 décembre avaient été satisfaits et, suivant la vieille formule en usage dans les théâtres forains, ils avaient « envoyé leurs amis et connaissances ». Le succès avait été assuré par la seule publicité parlée car la Presse qui, en cette fin d'année riche en fêtes et réunions de tous genres, avait sans

---

qu'il refusa l'offre que lui faisait Clément Maurice de lui payer le montant de sa location sous forme d'un pourcentage sur les recettes. S'il avait accepté cette proposition fort honnête, il aurait rapidement fait une gentille fortune car, « trois semaines après la première représentation, note G.-M. Coissac dans son Histoire du Cinématographe, les entrées se chiffraient quotidiennement par deux mille à deux mille cinq cents, sans aucune réclame dans les journaux ». « La foule faisait queue souvent jusqu'à la rue Caumartin, précise Clément Maurice, et se bousculait à tel point qu'il fallut établir un service d'ordre car la salle ne pouvait contenir que cent vingt personnes au maximum. »

(1) *Ce film est le plus souvent cité sous le titre* Entrée d'un train en gare de La Ciotat.

(2) *Ces petits films avaient été enregistrés par un employé de la Maison Lumière, Charles Moisson qui, étant le premier « cameraman », mérite que son nom ne soit pas oublié.*

(3) *Les séances avaient lieu, le matin de dix heures à onze heures et demie ; l'après-midi de deux heures à six heures trente et, dans la soirée, de huit heures à onze heures. Ainsi, si ce n'était pas exactement « le permanent », l'initiative que l'on devait trouver si hardie quand les dirigeants des grands palaces américains décidèrent d'ouvrir leurs portes dès le milieu de la matinée, c'est à un Français qu'en revient le mérite, si mérite il y a, au directeur du premier établissement de projection cinématographique public du monde, à Clément Maurice. Retiré des affaires en 1913, Clément Maurice est mort en 1933, âgé de quatre-vingts ans.*

doute autre chose à faire, s'était montrée à l'égard du « Cinématographe » d'une discrétion vraiment surprenante.

C'est à peine, en effet, si « Le Radical » du 30 décembre publiait un article portant ce titre : « Le cinématographe. Une merveille photographique » et dont voici les premières lignes :

« Une nouvelle invention qui est certainement une des choses les plus curieuses de notre époque, cependant si fertile, a été produite hier soir, 14, Boulevard des Capucines devant un public de savants, de professeurs et de photographes. Il s'agit de la reproduction, par projections, de scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées. Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnes ainsi surprises dans les actes de leur vie, vous les revoyez, en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle... A signaler spécialement la sortie de tout le personnel, voitures, etc., des ateliers où a été inventé le nouvel appareil, auquel on a donné le nom un peu rébarbatif de « cinématographe »...

Il est amusant de noter l'embarras qu'éprouve l'auteur de cet article quand il s'agit de décrire le mécanisme du spectacle qui lui a été offert : « Scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées... » On imagine très bien, d'ailleurs, combien tous ceux qui assistèrent à ce spectacle auquel rien ni personne ne les avait préparés furent surpris puisque l'auteur de l'article du « Radical » qui, professionnellement, devait avoir l'habitude de voir, fait un mérite aux images qui ont été projetées devant lui, de lui être apparues non seulement dans « leur grandeur naturelle » — ce qui est déjà quelque peu exagéré — mais encore « avec les couleurs » qu'elles ont dans la vie réelle, ce qui est manifestement faux.

Cette impression d'étonnement (1), on la retrouve dans un article d'Henri de Parville paru dans la revue « La Nature » :

« Le Cinématographe est merveilleux. C'est d'une vérité inimaginable. Puissance de l'illusion ! Quand on se trouve en face de ces tableaux en mouvement, on se demande s'il n'y a pas hallucination et si on est simple spectateur ou bien acteur dans ces scènes étonnantes de

(1) *C'est la même impression d'étonnement qui ressort des déclarations faites par Clément Maurice à G.-M. Coissac : « Ce qui m'est resté le plus typique c'est la tête du passant arrêté devant l'entrée, cherchant ce que signifiait « Cinématographe Lumière ». Ceux qui se décidaient à entrer en sortaient un peu ahuris. On en voyait revenir, amenant avec eux toutes les personnes de connaissance qu'ils avaient pu rencontrer sur le Boulevard. » (Histoire du Cinématographe, Paris 1925.)*

réalisme. MM. Lumière avaient projeté une rue de Lyon (1). Les tramways, les voitures circulaient et avançaient dans la direction des spectateurs. Une tapissière arrivait sur nous au galop de son cheval. Un de mes voisins était si bien sous le charme qu'il se leva d'un bond et ne se rassit que lorsque la voiture tourna et disparut. On distingue tous les détails : les tourbillons de fumée qui s'élèvent, le frémissement des feuilles sous l'action de la brise. C'est bien la nature prise sur le fait ; tout cela, vit, marche, court. Voilà de vrais portraits vivants ! »

Cette surprise émerveillée reflète bien le souci de réalisme qui pesait à l'époque sur les esprits — le cinématographe était « une merveille photographique », la « démonstration » en était faite — mais elle était à peu de chose près du même ordre que celle qui naît dans une salle de music-hall en face des exercices, plus ou moins mystérieux, plus ou moins en contradiction apparente avec les lois de la nature, d'un prestidigitateur ou d'un illusionniste : on était amusé, intéressé mais on aurait été regardé comme un fou si, en quittant le Salon Indien, on avait osé prétendre comme le fera, vingt-cinq ans plus tard, Pierre Scize, qu'avec le cinématographe « un nouvel âge de l'Humanité était né ! »

Cette vérité pourtant, un homme l'avait entrevue : Armand Silvestre qui, à peine sorti du sous-sol du Grand Café, l'avait répandue dans les salles de rédaction et les cafés du Boulevard. Mais Armand Silvestre était poète (2) : les cafés et les salles de rédaction, avec leur scepticisme traditionnel, avaient souri à ses vaticinations et l'on avait

---

(1) *Ce tableau de rue se trouve dans la bande intitulée* La Place de la Bourse à Lyon *qui ne figure pas dans le programme d'ouverture du « Salon Indien » mais est une des huit bandes projetées en juin 1895 devant les membres du Congrès des Sociétés de Photographie réuni à Lyon. Cette bande fut également inscrite au programme d'une séance qui fut donnée à quelques invités le 27 décembre. Y figurait également* L'Arroseur arrosé. *C'est à l'issue de cette séance que Méliès, qui était parmi les invités, offrit dix mille francs à Lumière pour devenir possesseur de l'appareil aux débuts duquel il venait d'assister.*

Voici les titres de quelques-unes des premières bandes enregistrées par les frères Lumière et qui, avec celles dont était composé le spectacle du 28 décembre au « Salon Indien », firent le fond des premiers programmes offerts au public tant à Paris qu'en province et à l'étranger : Le goûter de Bébé, La pêche aux poissons rouges, Soldats au manège.

(2) *Un autre homme avait deviné l'importance du Cinématographe, un journaliste, Louis Forest, qui écrivit : « J'ai assisté à la première représentation de cinématographe qui fut donnée à Paris dans une cave des boulevards... A cette première représentation, la projection ne fut pas fameuse... L'écran dansait, papillotait. L'image avançait par petites secousses... On entendit alors des réflexions spirituelles et stupides... J'avais, à ce spectacle, comme voisine une artiste qui régla la chose en six mots : « Bon pour*

continué d'avoir sur le cinématographe l'opinion qu'en avaient ses inventeurs maintenant qu'il était sorti du laboratoire et de son rôle d'observateur, opinion que l'un d'eux exprimait sans détours quand il disait à Félix Mesguich qu'il engageait comme opérateur :

— Vous savez, Mesguich, ce n'est pas une situation d'avenir que nous vous offrons. C'est plutôt un métier de forain. Cela peut durer six mois, une année, peut-être plus, peut-être moins ! (1)

« Cela » dura six mois, « cela » dura un an et plus. Et le 17 mars 1926, conformément à une résolution prise par le Conseil municipal de Paris, sur la proposition de Léon Riotor, une plaque de marbre était apposée, sur la façade de l'immeuble du 14, boulevard des Capucines qui avait abrité le Salon Indien. Sur cette plaque l'inscription suivante :

« Ici, le 28 décembre 1895, eurent lieu les premières projections publiques de photographie animée à l'aide du cinématographe, appareil inventé par les frères Lumière. »

Le jour de cette cérémonie, le cinématographe avait un peu plus de trente ans. Aujourd'hui que « cela » a un peu plus de cinquante ans, nul n'est encore capable de prévoir ce que « cela » deviendra !

---

la foire à Neuilly ! » *Elle s'étonnait de mon attention. Et quand je lui dis :* « *Nous assistons à un des moments les plus extraordinaires de l'Humanité. La langue universelle est trouvée* », *elle me regarda avec des yeux tout ronds !* » *Malheureusement cet article n'est pas daté de décembre 1895 ou de janvier 1896, mais du 15 avril 1921, date à laquelle il a paru dans* « *Cinémagazine* » *sous le titre* « *L'Ecriture-langue universelle.* »

(1) *Félix Mesguich :* « *Tours de manivelle* » *(Grasset, Editeur. Paris 1933.)*

2

LE CINÉMA AVANT LE CINÉMA (1)

L'INSCRIPTION figurant sur la plaque de marbre dont s'orne depuis le 17 mars 1926 la façade de l'immeuble portant le numéro 14 du boulevard des Capucines, rappelle que c'est là qu'eurent lieu « les premières projections publiques de photographie animée à l'aide du cinématographe » ce qui est incontestable mais prudent et ne peut apporter aucun argument décisif à ceux qui affirment que l'invention de l'appareil qui permet l'enregistrement du mouvement et la projection de l'image animée — quel que soit le nom que l'on donne à l'appareil — est le fait des seuls frères Lumière, non plus qu'à ceux qui leur contestent ce mérite au bénéfice de tel ou tel de leurs concurrents, français ou étrangers.

C'est qu'en cette question, comme en bien d'autres, la vérité ne peut trouver son expression dans une formule décisive et brutale, l'appareil utilisé par les frères Lumière dans la petite salle du Grand Café, s'il est un point de départ, étant aussi une conclusion, l'aboutissement de recherches s'étendant sur plusieurs lustres et auxquelles avaient participé de nombreux savants et techniciens. Que ces travaux aient permis à Auguste et à Louis Lumière, leur heure venue, de fournir leur effort personnel et que cet effort aït été décisif, nul n'oserait prétendre le contraire, mais il n'en est pas moins vrai qu'il en fut de même dans le domaine de la radio où Marconi ne fut ni le premier ni le seul — avant les frères Lumière il y eut les Plateau, les Marey, les Reynaud, les Edison et quelques autres dont les efforts, les initiatives, les trouvailles constituent la préhistoire du cinéma : le Cinéma avant le Cinéma.

La solution du problème du cinématographe — tel qu'il se présente à nous encore aujourd'hui — car le son n'est pas un des éléments indispensables de la question — dépendait de trois problèmes différents : l'étude du mouvement, l'enregistrement du mouvement et la projection de l'image animée. Par un hasard, curieux encore que facilement explicable, c'est le dernier de ces trois problèmes qui reçut le premier sa

---

(1) *Pour tout le détail de l'invention du Cinéma et de l'Histoire du « Cinéma avant le Cinéma », on peut se reporter au premier volume de « l'Histoire Générale du Cinéma » (1832-1897), par Georges Sadoul (Denoël, éditeur, Paris, 1945).*

solution, l'étude et *a fortiori* l'enregistrement du mouvement n'ayant été possible qu'après la mise au point de l'appareil photographique, alors que ce qu'il est convenu d'appeler la « lanterne magique » rendait depuis longtemps possible la projection des images fixes et même des images animées, car le dessin animé existe bien avant la photographie.

Lanterne magique et ombres chinoises

A en croire certains historiens, la lanterne magique était connue en Egypte dès l'époque des Pharaons et on en a, d'autre part, retrouvé des vestiges certains dans les ruines d'Herculanum. De l'Egypte et de la Rome antique jusqu'à nos jours on pourrait écrire une histoire de l'optique et de la projection de l'image, au cours de laquelle se rencontreraient bien des noms illustres à d'autres titres, de Bacon qui, de ce chef, ayant été accusé de sorcellerie ne se tira d'affaire que sur l'intervention personnelle du Pape Innocent IV, à Léonard de Vinci et à Benvenuto Cellini, et qu'agrémenteraient de pittoresque les expériences, exploits et tours en tous genres de quelques magiciens habiles à exploiter l'ignorance de leurs contemporains.

Mais au début du XVIIe siècle, un nouveau chapitre de cette histoire s'ouvre avec le jésuite Athanase Kircher qui, s'inspirant des travaux de Jean-Baptiste della Porta qui avait inventé la « camera obscura » (chambre noire) laquelle, deux siècles plus tard, sera la base de l'invention de la photographie, construisit la première véritable lanterne magique. Presque simultanément, un autre membre de la Compagnie de Jésus, Claude Milliet de Chales, inventait un appareil du même genre, mais un peu moins rudimentaire. Dès lors, la lanterne magique connut tant en France et en Italie qu'en Allemagne et dans les pays nordiques, où le Danois Thomas Walgenstein avait frustré le P. Kircher de son invention — une popularité si grande que l'abbé Jean-Antoine Nollet qui, pourtant, s'était intéressé au nouvel appareil au point d'y apporter quelques heureuses améliorations, regretta cette popularité dont il ne craignit pas de dire qu'« aux yeux de bien des gens elle avait rendu la lanterne magique ridicule ».

La lanterne magique, dès lors, était mûre pour tomber au rang de jouet pour les enfants. C'est ce qui arriva le jour où Florian lui eut porté un coup quasi mortel avec sa fable « Le Singe qui montre la lanterne magique » au point que G. Michel Coissac n'hésite pas à affirmer qu'au déclin du XIXe siècle, les instituteurs se refusaient encore à employer les projections dans leurs classes, car ils auraient cru déchoir en utilisant un instrument ridiculisé par un singe... Ce qui, d'ailleurs, n'avait pas empêché, bien au contraire, certains charlatans et

exploiteurs de la crédulité humaine, de présenter en diverses salles à la porte desquelles les foules s'écrasaient, des visions terrifiantes plus ou moins bien truquées qui semblent bien être le plus fréquent emploi de la lanterne magique, à en croire la définition que donne de celle-ci le dictionnaire de Richelet (1790) : « C'est une petite machine d'optique qui fait voir dans l'obscurité, sur une muraille blanche, plusieurs spectres et monstres affreux de sorte que celui qui n'en sait pas le secret croit que cela se fait par un art magique.» Le besoin d'avoir peur est aussi profondément inhérent à la nature humaine que la crédulité. C'est aussi à des spectacles de ce genre que se consacra, dans les années 1800, le physicien belge Robertson qui avait apporté à la technique de la lanterne magique de tels perfectionnements qu'aucun de ceux qui assistaient à ses séances n'aurait été assez mal avisé pour faire un rapprochement entre les visions de cauchemar dont il gratifiait son public et l'enfantine lanterne magique ridiculisée par le fabuliste. Robertson se distingua d'ailleurs de ses prédécesseurs, parmi lesquels il ne faut pas oublier de ranger le trop célèbre Cagliostro, en ceci qu'il ne cherchait pas à faire croire qu'il disposait d'un pouvoir mystérieux et que le spectacle qu'il dirigeait était d'ordre surnaturel, mais bien au contraire à prouver que tout ce qu'il faisait était logique et n'était que la mise en pratique de principes scientifiques et de procédés rigoureusement étudiés et mis au point. Peut-on s'étonner si, dans ces conditions, Robertson est, de tous ceux qui ont pratiqué la lanterne magique, celui qui, seul entre tous, semble avoir eu le pressentiment du cinématographe et même d'un procédé constituant une des caractéristiques essentielles de l'appareil cinématographique : le grossissement du sujet par déplacement de l'appareil d'enregistrement de l'image ? Naturellement, n'ayant pas d'appareil pour enregistrer les images qu'il projetait, Robertson n'en pouvait déplacer l'objectif, mais son « Phantascope » donnait l'illusion du rapprochement et de l'éloignement des personnages projetés grâce à une variation d'éclairage et surtout au chariot sur lequel il était monté, ce qui lui permettait de se rapprocher à volonté de l'écran et par conséquent d'agrandir plus ou moins l'image qu'il y projetait. On voit tout ce qu'il y a d'original dans l'action de Robertson, dont on peut dire, sans la moindre exagération, qu'il est un précurseur. Mais si intéressant que soit cet effort, nous sommes encore loin du cinéma et il ne faudra rien attendre qui annonce vraiment la projection du mouvement jusqu'à la découverte de la photographie par Niepce et Daguerre.

Pourtant, sous prétexte qu'elles ne doivent rien à la photographie, il ne faudrait pas se montrer injuste envers cette autre variation — et des plus populaires — de la projection des images plus ou moins animées que sont les ombres chinoises.

Comme leur nom l'indique, les ombres chinoises viennent de Chine où elles étaient connues dès le Moyen Age. Importées en Allemagne au milieu du XVIIIe siècle, elles firent leur apparition en France en 1772 par les soins de Séraphin à qui elles allaient rapidement valoir une grande popularité. Installé pour la première fois à Versailles, l'écran de Séraphin se transporta en 1784 au Palais-Royal qui était alors le centre de la vie de plaisir de Paris. Les ombres chinoises restèrent là de longues années, faisant l'amusement des chroniqueurs qui disaient d'elles que « produites par diverses combinaisons de lumières et d'ombres, elles représentent au naturel toutes les attitudes de l'homme et exécutent des danses de corde et de caractère avec une précision étonnante. Des animaux de toutes espèces y passent en revue et font tous les mouvements qui leur sont propres sans qu'on aperçoive ni fil, ni cordon pour les soutenir et les diriger ». Puis, avec la petite nièce du fondateur, elles suivirent le mouvement de la vie parisienne et se transportèrent dans le voisinage des grands boulevards.

En 1859, le Théâtre Séraphin abandonna le genre qui avait fait son succès pour se consacrer aux marionnettes. Les ombres chinoises connurent alors une éclipse, n'ayant plus à leur service que des imitateurs sans originalité, mais dans les quinze dernières années du siècle elles reparurent au premier plan de la vie parisienne, sur la petite scène du cabaret du « Chat Noir » de Rodolphe Salis, à la vogue duquel elles contribuèrent pour une bonne part grâce à Caran d'Ache, à Henry Rivière et à quelques autres et leur vogue dura jusqu'au lendemain de l'exposition de 1900. Mais à cette époque le cinéma s'était déjà imposé et aucune concurrence n'était possible entre lui et les ombres chinoises. Celles-ci, d'ailleurs, ne devaient pas leur succès à une reproduction réaliste de la vie animée mais bien plutôt à une intéressante stylisation de cette vie fixée dans des lignes et des formes heureusement choisies, et le mouvement n'y intervenait qu'exceptionnellement.

La lanterne magique — ou plutôt la « lanterne de projection », pour lui donner son nom moderne — était l'instrument qui allait permettre à l'image animée d'entrer en contact avec le public, surtout à partir du moment où l'électricité, remplaçant le gaz, le pétrole, l'huile, la chandelle, fournit à cet appareil une source lumineuse plus généreuse, plus régulière, plus sûre. Mais le problème de l'enregistrement de l'image animée capable de fournir à cet appareil l'aliment dont il avait besoin, restait à résoudre.

Principes scientifiques

A la base de l'étude du mouvement et des travaux devant aboutir à l'enregistrement puis à la reproduction du mouvement il y a un principe, celui de « la persistance des impressions rétiniennes ». La découverte de ce principe remonte-t-elle à Ptolémée, à Lucrèce ou à l'Anglais Peter Mark Roget (1825) ? Le mérite n'en revient-il pas plutôt à l'abbé Nollet et à son disciple Brisson qui, dans l'édition de 1781 du « Dictionnaire de physique », écrit : « L'impression que fait l'objet sur l'œil lorsqu'il est dans un certain endroit de son cercle subsiste pendant le temps très court que l'objet met à parcourir ce cercle et l'objet est vu, pour cette raison, dans tous les points du cercle à la fois. » Peu importe. Ce qui est certain et que nul ne conteste, c'est que le principe physique et biologique de la persistance des impressions sur la rétine a été solidement établi en 1829 par le physicien belge Plateau qui a fixé la durée de cette persistance à un dixième de seconde, ce qui implique que, pour que le cerveau humain ait l'illusion d'un mouvement continu, il faut que les images que l'œil enregistre se répètent au moins à raison de dix par seconde, ce qui a amené les inventeurs du cinématographe à fixer à seize le nombre des images que leur objectif doit enregistrer à la seconde. (1) Cette fréquence permet l'illusion absolue du mouvement et l'œil possède l'entière faculté de « voir » les phases intermédiaires de ce mouvement grâce à la persistance des impressions que laisse sur sa rétine chacune des seize images qu'il voit se succéder à la seconde.

Tout cela nous paraît aujourd'hui d'une simplicité quasi enfantine, mais ne l'était point il y a un siècle et, avant d'arriver à cet aboutissement qu'est l'appareil des frères Lumière, nombreux sont les savants, les esprits ingénieux qui se sont évertués à étudier le mouvement, à en faire la synthèse et à chercher le moyen de l'enregistrer et de le reproduire.

C'est en France que les chercheurs ont été les plus nombreux et, comme il arrive souvent dans ce pays, certains de ceux-ci n'attachaient pas une très grande importance à leurs travaux et n'ambitionnaient que d'amuser leurs enfants ou ceux de leurs voisins — ce qui ne surprendra aucun des habitués du Concours Lépine où, sous forme de jouets, ont pour la première fois figuré tant d'inventions

---

(1) *Tant que le cinéma resta silencieux, il se contenta de ces seize images à la seconde. Quand il devint parlant, il enregistra et projeta vingt-quatre images à la seconde.*

appelées à connaître d'intéressantes applications scientifiques ou industrielles.

C'est ainsi que, dès 1823, un certain docteur Pâris imagina pour son fils un jouet constitué par un disque de carton tenu aux deux extrémités d'un de ses axes par des fils qu'on tordait et qui, en se détendant, communiquaient au disque un mouvement de rotation qui permettait de voir un oiseau dans sa cage, l'oiseau étant dessiné sur une face du disque et la cage sur l'autre face : c'était le « taumatrope ».

Plateau

Le « Phénakisticope » que Plateau imagina vers la même époque (1829) se composait d'un disque percé de fentes verticales sur la face intérieure duquel figuraient huit images différentes représentant huit phases successives d'un même mouvement. En se plaçant devant un miroir et en regardant d'un œil à travers les fentes du disque tournant rapidement, on voyait par réflexion les images s'animer, en vertu d'un principe que l'inventeur de l'appareil formulait ainsi : « Si plusieurs objets différant graduellement entre eux de forme et de position se montrent successivement devant l'œil pendant des intervalles de temps très courts et suffisamment rapprochés, les impressions successives qu'elles produisent sur la rétine se lient entre elles sans se confondre et l'on croit voir un seul objet changeant graduellement de forme et de position » : ce qui est le principe même du cinématographe. Il n'est donc pas téméraire de prétendre que le physicien belge est l'ancêtre — du moins en ce qui concerne la théorie — du cinéma.

Par la suite, Plateau perfectionna son « Phénakisticope » et c'est sous sa forme améliorée que cet appareil eut la chance de retenir pendant quelques instants la curiosité de Baudelaire qui, dans « L'Art romantique », au chapitre « La morale du Joujou » en donne cette définition : « Cercle troué d'une vingtaine de petites meurtrières, à l'intérieur duquel se trouve un autre cercle, où de petites figures décomposent un exercice de danseur ou de clown, et un jeu de glaces. Appliquez votre œil à la hauteur des petites fenêtres, la rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule, circulaire, à travers laquelle vous voyez se réfléchir dans la glace vingt figures dansantes exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique. » (1).

Qui se serait attendu à rencontrer en cette affaire l'auteur des « Fleurs du Mal » ?

---

(1) *Cité par G.-M. Coissac dans son « Histoire du Cinématographe ».*

En même temps que Plateau améliorait son « Phénakisticope », l'Américain Hœrner, en 1833, faisait breveter son « Zootrope » (ou « Wheel of Life »), le Dr. Lake lançait un « Phantascope », Stampfer un « Stroboscope » et Franz von Uchatius un « Kinetoscope ». Ce n'étaient là que des jouets, des jouets aussi imparfaits par leur technique que par leur construction et par tout ce que la mise au point des dessins qu'ils utilisaient avait d'incertain. Mais il convient de ne pas en sous-estimer l'importance car ils montraient combien le problème de la reconstitution du mouvement préoccupait les esprits.

La découverte et la vulgarisation de la photographie avaient apporté des facilités nouvelles à l'étude de ce problème dont la « chronophotographie » marque une étape importante qui, si elle n'aboutit pas encore à la reproduction, ni même à l'illusion du mouvement, en permet du moins une analyse plus facile et plus exacte.

Janssen et Marey

Citer les noms de tous ceux qui ont travaillé dans le domaine de la « chronophotographie » serait fastidieux, mais du moins faut-il dire quelques mots de ceux d'entre eux dont les travaux ont eu le plus d'importance et notamment de Thomas-Hooman Du Mont qui, dès 1859, faisait breveter à Londres un appareil photographique permettant de reproduire toutes les phases d'un mouvement (1), Louis Ducos du Hauron (1864) qui prenait un brevet non seulement pour la photographie du mouvement mais encore pour un appareil « susceptible de projeter ces photographies sur une toile ». Et voici Janssen qui, avec son « revolver astronomique » destiné à fixer sur des plaques différentes les phases du passage de Vénus devant le soleil, fait faire un pas important à la « chronophotographie » (1874) non pas tant par les résultats que cet appareil lui permit d'obtenir, car, astronome, Janssen ne persévéra pas dans la voie où il avait donné l'impression de vouloir s'engager, mais parce que son idée et ses travaux furent repris et perfectionnés par le physiologiste Etienne-Jules Marey. Celui-ci, partant du principe esquissé par Janssen, imagina « le fusil photographique » qui permettait d'enregistrer une série d'images séparées l'une de l'autre par un intervalle très court (un douzième de seconde, alors que chez Janssen soixante-dix secondes s'écoulaient d'une image à l'autre). Ce « fusil » était lourd et assez difficilement ma-

(1) *Cet appareil permettait d'obtenir douze clichés successifs « pris à quelques secondes d'intervalle ». On était donc encore fort loin de la synthèse du mouvement.*

niable. Il permit pourtant à Marey de photographier des oiseaux en plein vol de manière assez précise pour fournir des indications extrêmement intéressantes sur le mouvement des ailes. Encouragé par les premiers résultats qu'il obtint, Marey apporta à son appareil des perfectionnements successifs, qui aboutirent à la mise au point du « chronophotographe » grâce auquel il pouvait montrer « les détails d'analyse d'un mouvement en le reconstituant sur l'écran à l'aide de quarante à soixante images positives »... Marey, on le voit, était encore loin du cinéma puisque lui-même ne parle que de l'analyse et non de la synthèse du mouvement.

Demeny et Reynaud

A côté de Marey, il faut citer Demeny qui fut son collaborateur immédiat et qui présenta, en 1891, un appareil destiné à reproduire les mouvements de la parole et les jeux de physionomie, le « Phonoscope », grâce auquel il photographia les positions successives de la bouche d'un homme prononçant ces trois mots : «Je vous aime». Et l'on arrive ainsi à Emile Reynaud qui, dès 1877, avait inventé un appareil dénommé « Praxinoscope » qui était un nouveau perfectionnement du « Phenakisticope » et en 1882 le « Praxinoscope de projection » qui prit aussi le nom de « Théâtre optique » dans lequel, grâce à une ingénieuse combinaison de projecteurs et de glaces, les images dessinées, utilisées dans le « Praxinoscope », étaient reproduites sur un écran, devant un public plus ou moins nombreux (1). L'idée était ingénieuse, les effets obtenus intéressants et méritaient le succès, mais ce « Théâtre optique » d'Emile Reynaud n'avait encore rien de commun avec le cinématrographe tel qu'il allait faire, un peu plus tard, son apparition à Paris. Mais Emile Reynaud a un autre titre à la gratitude de ceux qui aiment le cinéma : c'est, en effet, à lui qu'est due la perforation du film, grâce à quoi la projection connut la précision qui lui était indispensable. A lui et non, comme on l'a dit à tort quelquefois, à Thomas Edison. (2)

En Amérique : de Muybridge a Edison

L'Amérique, en effet, s'était elle aussi préoccupée des mêmes problèmes et elle avait eu son pionnier en la personne d'un photographe

(1) *La première représentation publique du « Théâtre optique » avait eu lieu au Musée Grévin, le 28 octobre 1892. Le succès en avait été immédiatement assez grand pour que cinq séances fussent données chaque après-midi et trois chaque soir.*

(2) *V. p. 133.*

californien Edward Muybridge. Celui-ci, qui avait réussi à intéresser à ses travaux le Gouverneur de l'Etat, Leland Stanford, s'était, en 1878, livré à une curieuse expérience demeurée célèbre. Ayant installé sur le champ de courses de Sacramento douze appareils photographiques dont les obturateurs étaient commandés par autant de fils tendus d'un côté à l'autre de la piste, il réussit à prendre douze images différentes d'un cheval blanc lancé au galop et qui, dans sa course, avait rompu successivement les fils reliés aux douze appareils mis en batterie le long de la piste. Et ces douze images apportaient à l'étude du mouvement une contribution si intéressante que cinq d'entre elles, publiées dans la revue « La Nature » étant tombées sous les yeux de Marey, celui-ci chercha à faire la connaissance de Muybridge. Les deux hommes se rencontrèrent à Paris en 1881 et se mirent au courant de leurs travaux. Muybridge perfectionna sa « batterie photographique » et obtint d'intéressants résultats surtout lorsqu'il eut inventé un appareil de projection (1) qui lui permit de mener de front les deux aspects du problème : l'enregistrement et la reproduction du mouvement.

C'est aussi à l'enregistrement en même temps qu'à la reproduction du mouvement que travaillait depuis 1887 Thomas Edison, secondé par l'Ecossais W. K. Laurie Dickson et le Français Eugène Lauste. Mais ce fut seulement en 1891 qu'il prit un brevet pour un appareil de prise de vues, le « Kinetograph » qui resta toujours un peu mystérieux, n'ayant jamais été mis dans le commerce, et pour lequel George Eastman (de Rochester) fabriqua des pellicules spéciales, plus souples que celles qui sortaient jusqu'alors de ses usines. Deux ans plus tard, le « Kinetograph » se compléta du « Kinetoscope » destiné à reproduire les images enregistrées par le premier appareil. Mais le « Kinetoscope » ne servait pas à la projection : pour voir les images animées, il fallait se pencher sur une sorte de boîte qui les contenait et qui était munie d'un oculaire. Cet appareil fut présenté pour la première fois à la curiosité du public à l'Exposition Universelle de Chicago où il obtint un très vif succès. Bien que de format forcément très réduit, les images reproduisaient le mouvement avec une fidélité suffisante pour que le spectateur — car une seule personne pouvait se pencher sur l'oculaire de l'appareil — eût l'impression de la vie. De ce succès, les collaborateurs d'Edison cherchèrent un moment à profiter, au lendemain de la naissance du cinéma, pour revendiquer la paternité de celui-ci en faveur d'Edison mais on doit reconnaître que l'inventeur américain a longtemps attaché plus d'importance aux travaux qu'il menait dans le domaine de l'enregistrement du son que dans celui de la reproduction du mouvement.

(1) *Une description minutieuse de l'expérience de Sacramento a été donnée par Robert Florey dans* Filmland.

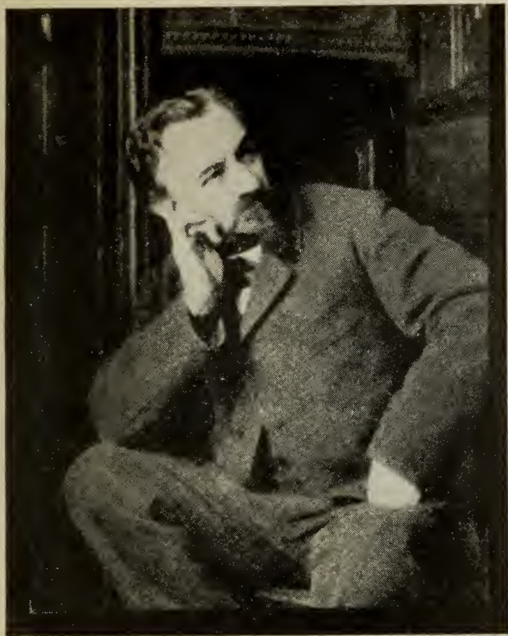
A la même époque, les Etats-Unis possédaient encore d'autres chercheurs, tel Francis C. Jenkins qui, à Richmond, en juin 1894, projeta des images animées sur un mur à l'aide d'un appareil baptisé par lui « Phantoscope ». Les résultats de cette expérience furent suffisants pour qu'un autre chercheur, Thomas Armat, s'associât avec Jenkins afin de construire un nouvel appareil qui rappelait beaucoup le « Kinetoscope » de Thomas Edison. Quelque temps plus tard, Armat quittait Jenkins au profit d'Edison avec qui il lança le « Vitascope » dont la première démonstration publique eut lieu à New-York, en avril 1896, c'est-à-dire quatre mois après l'apparition du cinématographe sur le Boulevard parisien, ce qui mettrait le point final à l'histoire du cinéma avant le cinéma sur le territoire des Etats-Unis s'il n'y avait eu, en 1895, l'appareil — de fort éphémère existence — mis au point par Eugène Lauste sous le nom d'« Eidoloscope » qui permettait de donner des séances de deux heures sans interruption — ce qui ne s'était encore jamais vu — et s'il n'y avait eu l'American Biograph d'Herman Casler qui fut breveté le 10 juillet 1897... Mais à cette date, le cinématographe était déjà une vieille connaissance pour tous ceux qui s'intéressaient à l'analyse et à la synthèse du mouvement et même pour quelques autres.

En Europe

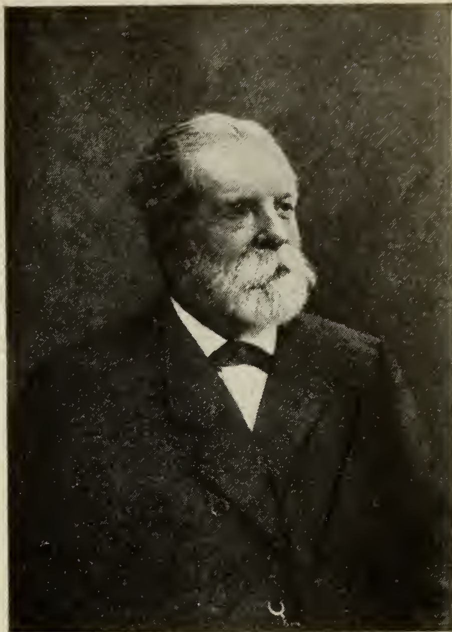
Enfin, il serait injuste de ne pas faire une place dans cette rapide revue des efforts plus ou moins heureux, plus ou moins productifs, à quatre hommes qui ont, eux aussi, apporté leur pierre à l'édifice commun qu'est l'invention du cinématographe : un Polonais, Casimir Proszynski, qui construisit un appareil primitif assez proche de celui des frères Lumière, un Anglais, William Friese-Greene qui, après avoir travaillé avec Fox Talbot, fit breveter, en 1889, en association avec Mortimer Evans, un appareil capable de prendre des séries de vues instantanées et en 1893 un appareil de projection ; deux Allemands, Ottman Anschütz qui, en 1883, renouvela les expériences de Muybridge et les perfectionna mais n'aborda jamais le problème de la projection, et Max Skladanowski qui, ayant pris en 1895 le brevet d'un appareil, dénommé « Bioscope » s'en servit pour donner au Wintergarten de Berlin des séances de projection qui rappelaient celles que Reynaud donnait au Musée Grévin de Paris avec son « Théâtre optique » et qui connurent un succès égal et du même genre (1).

---

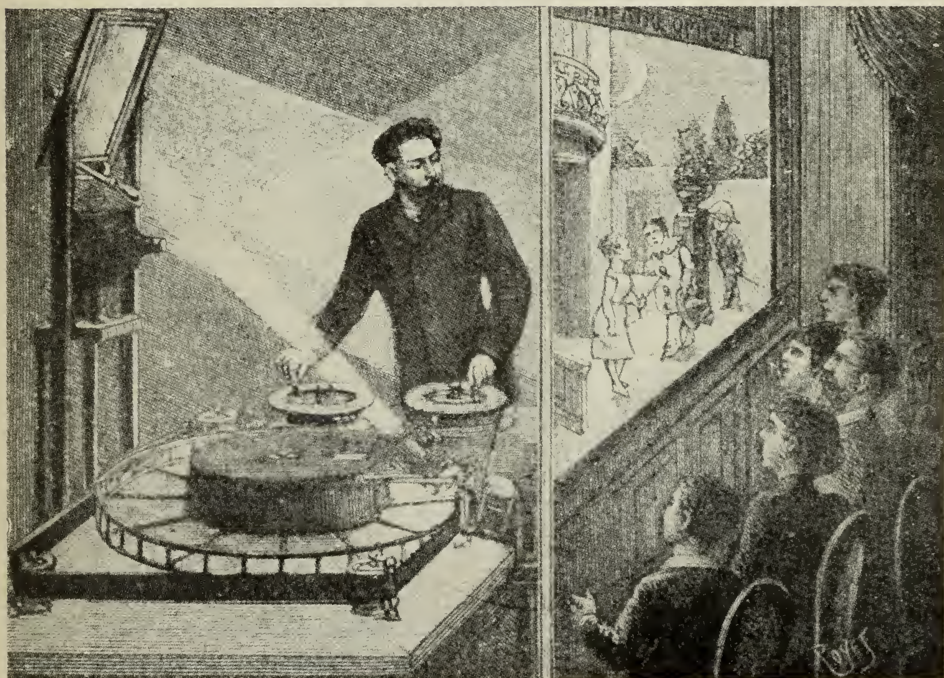
(1) La première séance du « Bioscope » de Max Skladanowski eut lieu au Wintergarten, le 1er novembre 1895.



3. Emile Reynaud.



4. Etienne-J. Marey



5. Une séance du « Théâtre Optique », d'Emile Reynaud.

6. Le premier appareil cinématographique construit par les frères Lumière.



7. Le premier « chasseur d'images », Félix Mesguich, au Spitzberg.

Lumière et Edison

Aucun de ces « pionniers » ne pensa jamais à contester aux frères Lumière le mérite de leur invention, même lorsque le cinéma fut devenu une sorte d'enfant prodige dont il pouvait être tentant de revendiquer la paternité, et c'est seulement au bout d'un laps de temps relativement long que des polémiques s'élevèrent, du fait d'hommes indiscutablement bien intentionnés, soucieux de faire rendre justice à tel ou tel de ces précurseurs.

Pourtant, en Amérique, il en alla un peu autrement et c'est au lendemain même de la naissance du cinéma que des considérations d'ordre sentimental et plus encore peut-être national valurent à Thomas Edison d'être présenté comme l'inventeur de l'appareil vers lequel les foules s'empressaient amusées, intéressées, séduites. Comment, en effet, pouvait-on imaginer que ce qui allait devenir l'art national des Etats-Unis — on en avait le pressentiment — pût ne pas être né sur le sol américain et du fait d'un citoyen de la libre République ? Cette prétention, quoique explicable, ne saurait être raisonnablement soutenue et il ne faut pas plus exagérer que diminuer le rôle joué par Thomas Edison dans la recherche de la solution que comportait le problème de la reproduction du mouvement.

L'idée de la projection animée était dans l'air. Comme Plateau, comme Marey, comme Reynaud, Edison permit à cette idée d'évoluer, de prendre corps mais nul ne peut affirmer que, sans les frères Lumière, l'image animée aurait brisé la boîte à l'intérieur de laquelle Edison l'avait enfermée en construisant le « Kinetoscope » et aurait triomphalement bondi jusque sur l'écran. Et ce n'est pas une raison parce qu'il est indiscutable que les frères Lumière se sont penchés sur ledit « Kinetoscope » pour prétendre qu'il se sont contentés d'imiter l'œuvre d'Edison.

Le maréchal Joffre disait avec autant de philosophie que de bonhomie : « On me conteste le mérite de la victoire de la Marne. Mais si j'avais perdu cette bataille, tout le monde serait d'accord pour m'en faire porter la responsabilité. » Il en va un peu de même pour les frères Lumière. Si ceux-ci n'avaient, le 28 décembre 1895, offert aux Parisiens qu'une expérience ne différant en rien de celles auxquelles s'étaient livrés les Plateau, les Muybridge et même les Reynaud et les Edison, personne ne penserait à leur attribuer la paternité du nouveau mode d'expression de la vie qu'est le Cinématographe et ce n'est pas une raison parce qu'ils ont atteint avant tous leurs concurrents le but vers lequel

avaient, pendant si longtemps, tendu les efforts communs de tous (1), pour les priver du mérite de cette réussite et leur contester une paternité à laquelle ils ont droit (2).

(1) *Dans son ouvrage* Filmspiegel, *Rudolf Œrtel donne la liste de tous les appareils plus ou moins exploités avant celui des frères Lumière ou à peu près en même temps. Il y en a exactement 125 dont quelques-uns portent des noms assez étranges pour mériter d'être rappelés : Aerialgraphoscop, Chronophotographoscope, Klondikoscope, Mimicoscope, Picturialograph, Shadographoscope, Vilcocigraphiscope. (Rudolf Œrtel :* Filmspiegel, *Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1941.)*

(2) *Le 28 décembre 1945, jour anniversaire de la première séance de cinéma dans le petit « Salon Indien » du Grand Café, alors qu'aucune cérémonie n'avait officiellement été organisée pour commémorer ce cinquantenaire, un groupe d'amis du Cinéma en tête desquels figuraient deux vedettes : André Luguet, président de « l'Union des Artistes » et Pierre Blanchar, président du « Comité de Libération du Cinéma » et un metteur en scène, André Berthomieu, président du « Syndicat des Techniciens », fit apposer sur l'immeuble portant le n° 14 du boulevard des Capucines, une seconde plaque portant l'inscription suivante :* « A REYNAUD, MAREY, DEMENY, LUMIÈRE ET MELIES, PIONNIERS DU CINÉMA, HOMMAGE DES PROFESSIONNELS A L'OCCASION DU CINQUANTENAIRE, *28-12-1945* ».

Placée à côté de celle qui rappelle « les premières projections de photographie à l'aide du Cinématographe, appareil inventé par les frères Lumière », cette seconde plaque, indiscutablement née d'un sentiment de justice, prend l'aspect d'une revendication dont les frères Lumière font les frais. En outre, on peut se demander pourquoi aux noms de Reynaud, Marey, Demeny et Lumière qui participèrent à la mise au point de l'invention de l'appareil, vient s'ajouter celui de Méliès, dont le rôle dans l'histoire du Cinéma est tout différent. Enfin, étant donné la présence du nom de Méliès, on peut regretter que le nom d'Emile Cohl, qui lui aussi fut un « pionnier » français, et du même ordre que Méliès, ne figure pas à côté du nom de celui-ci.

DEUXIÈME PARTIE

JEUNESSE

DU

CINÉMA FRANÇAIS

1895-1918

1

LES PREMIERS PAS ET LES PREMIERS FILMS

DONC le cinématographe est né, il règne sur le Boulevard, la curiosité qu'il soulève ne s'apaise pas et, pour assurer son existence, répondre aux demandes qu'il provoque, satisfaire les besoins de la consommation, il lui faut recruter un personnel et improviser les règles qui régiront sa vie.

En Léopold Maurice, les frères Lumière avaient trouvé leur premier collaborateur. Félix Mesguich qu'ils avaient engagé comme opérateur ne rendit pas moins de services que Léopold Maurice au jeune cinématographe.

Mesguich n'avait pas fait un long apprentissage — le maniement de l'appareil de prises de vues comme de celui de projection n'était pas difficile, le mécanisme de l'un comme de l'autre étant extrêmement simple — et, dès le milieu de janvier, le jeune homme — il sortait tout juste du régiment — était prêt à exercer le métier inattendu dans lequel le hasard venait de le faire entrer. Le 25 janvier 1896, Mesguich prenait possession de la cabine de l'établissement qui venait d'être hâtivement ouvert — car la curiosité du public ne pouvait pas attendre — à Lyon, 1, rue de la République. De là, il alla organiser de nouvelles salles à Mâcon, à Chalon-sur-Saône (1).

---

(1) *Parmi les premiers collaborateurs des frères Lumière, il convient de ne pas oublier M. Promio qui, dès le début de 1896, partait pour un long voyage à travers l'Europe, « afin, a-t-il noté lui-même, de recueillir le plus rapidement possible des vues nouvelles pour alimenter les demandes ». Le voyage débuta par l'Espagne et se poursuivit par l'Angleterre, la Belgique, la Suède. A Stockholm, Promio ayant enregistré l'inauguration d'une Exposition par le Roi Oscar à onze heures du matin, présenta à sept heures du soir la bande développée et tirée en positif devant le Souverain qui se déclara « étonné et ravi ». Promio alla ensuite en Allemagne — c'est là qu'un dimanche, tous les magasins de photographes possédant une chambre noire étant fermés, Promio rechargea son appareil en transformant un cercueil en chambre noire — puis en Italie où, pour la première fois, il enregistra une vue panoramique à Venise, sur le Grand Canal. Son tour d'Europe achevé, Promio se rendit aux Etats-Unis où, comme Mesguich, il fut l'objet d'une curiosité, d'une sympathie et d'un enthousiasme unanimes. Il mourut en 1927 après avoir été directeur des services photographiques du Gouvernement Général de l'Algérie.*

EN EUROPE

En même temps, l'usine où, depuis longtemps, les frères Lumière fabriquent les plaques et papiers photographiques qui ont déjà fait connaître leur nom dans le monde entier s'agrandit : tout un quartier y est réservé à la construction des appareils et à la fabrication du matériel qu'il a fallu improviser pour le développement et le tirage des bandes, quartier interdit à quiconque n'appartient pas aux services car on redoute les contrefaçons et on n'a pas tort ! Une activité qui croît chaque jour y règne car ce n'est pas seulement du matériel qu'il s'agit d'y fabriquer et de la matière première — c'est-à-dire des bandes projetables — qu'il s'agit de fournir à ce matériel, mais encore des hommes qu'il faut former, des hommes capables d'utiliser ce matériel et ces bandes ! Toutes les villes de France veulent, en effet, avoir leur salle de cinéma et, en même temps que la province française, les capitales étrangères. Dès qu'un opérateur connaît les éléments de son métier, il est donc envoyé vers le nord ou le sud. C'est ainsi qu'après une séance de démonstration donnée à Londres, le 7 février, par un ami de M. Lumière père, Félicien Trewey (1), qui se fait le manager de l'invention, la capitale de l'Angleterre a ses séances publiques quotidiennes à l'Empire-Theater à partir du 17 du même mois. Le lendemain c'est Bordeaux qui connaît les joies du cinématographe et Bruxelles le 29 (2). Puis c'est Marseille et Nancy et l'Allemagne — une salle s'ouvre à Berlin le 30 avril — et, sans même attendre que toutes les capitales européennes soient pourvues, c'est l'Amérique qui, éprise de jouets nouveaux comme tous les enfants, exige d'avoir, sans plus attendre, son écran et son appareil de projection (3).

---

(1) *Jongleur et prestidigitateur, Félicien Trewey n'avait pas attendu d'avoir à présenter l'invention des frères Lumière au public anglais pour témoigner de sa sympathie au cinématographe. C'est, en effet, lui qui est le partenaire d'Auguste Lumière dans la bande* Partie d'écarté, *une des premières qui aient été enregistrées.*

(2) *Le premier écran belge fut installé 7, Galerie du Roi.*

(3) *Quel que fût l'empressement qui se manifesta partout à l'égard du cinématographe, c'est indiscutablement à Paris que le nombre des établissements de projection s'accrut le plus rapidement. Dans son « Histoire du Cinéma », G. M. Coissac donne les précisions suivantes sur les salles qui s'ouvrirent, rien que dans le centre de Paris de janvier 1896 au printemps 1897 : « Théâtre Robert Houdin »; Salon du Café de la Paix où le photographe Eugène Pirou connut en 1902 le plus magistral succès avec* Le Coucher de la Mariée, *avant de se transporter au boulevard Bonne-Nouvelle; salle du passage de l'Opéra où Gabriel Kaiser avec trois ou quatre films*

EN AMÉRIQUE

Rappelé de Chalon-sur-Saône où le cinématographe est si apprécié que fréquemment des spectateurs, la séance terminée, payent une seconde fois le prix de leur place pour revoir ce qu'ils viennent d'applaudir, Félix Mesguich est présenté à Lyon au concessionnaire des appareils Lumière pour l'Amérique, Hurd, et dans les premiers jours de juin il s'embarque au Havre à bord du paquebot « La Bourgogne ». Il a naturellement reçu les consignes les plus impératives de discrétion, (personne ne sera autorisé à pénétrer dans la cabine de projection) mais, en dépit de ces consignes, il est obligé, avant de débarquer à New-York, d'établir une déclaration, destinée à la douane, fournissant une description très détaillée de l'appareil.

C'est le 18 juin — moins de six mois après Paris — que New-York prend contact avec le cinématographe. Cette rencontre a lieu dans un music-hall de Madison-Square, « The Kosters and Beals Theater ». C'est un succès triomphal : applaudissements, sifflets, hurrahs, l'orchestre joue « la Marseillaise » et Mesguich est porté en triomphe sur la scène en attendant qu'au cours du souper qui va suivre le directeur de l'établissement lui offre sa propre montre « en souvenir de cette mémorable soirée ! » (1) Et, le lendemain, la presse new-yorkaise célèbre avec un ensemble touchant la merveilleuse invention française.

En quelques semaines, Mesguich et ses camarades (2) équipèrent trois salles en divers quartiers de la ville, puis ce fut le tour des grandes villes des divers Etats de l'Union : tour à tour Washington, Philadelphie, Chicago, Boston, Saint-Louis, Baltimore — où, faute de salle assez grande, la cabine fut installée dans une église — accueillirent avec le même enthousiasme l'étonnante distraction venue de France.

Pourtant, quand il revient à New-York, au début de décembre, pour y accueillir le nouveau directeur que ses patrons lui envoient, Mesguich

---

d'Edison, donnait quinze à vingt séances par jour ; musée de la Porte Saint-Martin; boutique du boulevard Saint-Denis ouverte par M. Lumière père, avec M. Lafond comme directeur ; salle du Café Frontin (ancien immeuble du Matin); sous-sol de l'Olympia; petite salle du Boulevard Bonne-Nouvelle (aujourd'hui Ciné Saint-Denis) dirigée par M. Focillon lequel apparaît comme le premier exploitant régulier d'une salle de cinéma ; cinéma du « Petit Journal » ; de Dufayel, etc.

(1) *Tous ces détails sont empruntés à l'ouvrage déjà cité de Félix Mesguich : « Tours de manivelle ».*

(2) *Au cours de l'année 1896, vingt et un opérateurs envoyés de Lyon, arrivèrent en Amérique.*

a la désagréable surprise de voir Broadway flamboyer d'inscriptions lumineuses proclamant : « American Biograph, America for American ! » ... C'est la concurrence, c'est la guerre !

Cette guerre, nous la raconterons quand nous parlerons du cinéma américain (1).

Contentons-nous pour l'instant de dire que cette guerre fut menée de telle façon que, après un certain nombre d'incidents de plus en plus graves, le représentant des intérêts des frères Lumière, menacé d'arrestation, crut prudent de s'embarquer clandestinement pour la France le 28 juillet 1897 et qu'en octobre suivant, tous les opérateurs venus de Lyon ayant déjà quitté New-York, Mesguich, le dernier, regagna la France après dix-sept mois d'efforts tout d'abord si heureusement accueillis qu'il était impossible de leur prévoir une conclusion si cruellement, si ironiquement décevante.

Et quand il arriva à Paris, ce fut pour s'y heurter au coin du boulevard et du faubourg Montmartre, à l'affiche des Folies-Bergère qui annonçait « Le Biograph Américain : Ses vues sensationnelles ! »

L'ARROSEUR ARROSÉ

Les premières bandes enregistrées par l'appareil Lumière, et qui avaient été projetées aussi bien devant le grand public du Salon Indien que devant celui, restreint, des séances organisées dans le courant de l'été et de l'automne 1895, étaient ce que nous appelons aujourd'hui et depuis longtemps des « documentaires » (2). Pourtant, parmi ces bandes il y en avait une qui, bien que dans l'esprit de ses auteurs elle ne se distinguât en rien de ses sœurs, allait faire entrer le cinématographe dans des voies nouvelles et complètement imprévues.

Cette bande est bien certainement celle qui jouit encore à l'heure actuelle de la plus grande popularité, même auprès de ceux qui n'ont jamais assisté à sa projection, celle dont le titre revient le plus souvent sous la plume des écrivains qui n'estiment pas indigne d'eux de se pencher sur la chose cinématographique. Et il est juste qu'il en soit ainsi.

Cette bande c'est *L'Arroseur arrosé.*

L'Arroseur arrosé : le type même du sketch cinématographique net et rapide se terminant sur une de ces idées qu'en jargon professionnel

(1) *Voir Volume III.*

(2) *Dès le début de l'année 1898, les frères Lumière tinrent à la disposition de leur clientèle un catalogue très varié dans lequel les films étaient classés en plusieurs catégories : scènes de genre, vues comiques, vues militaires françaises et étrangères, scènes maritimes, danses, fêtes populaires et fêtes officielles, panoramas, voyages en France et dans les colonies.*

on a pris l'habitude — la mauvaise habitude — d'appeler des « gags », est la première œuvre dramatique de l'écran (1). De l'œuvre dramatique *L'Arroseur arrosé* comporte, en effet, tous les éléments caractéristiques : exposition, péripétie, dénouement, produits par un effort d'imagination et assemblés avec un indiscutable souci de composition (2).

Que cet effort d'imagination et ce souci de composition aient été inconscients, que les éléments constitutifs de l'œuvre dramatique se soient trouvés réunis sinon par hasard, du moins sans intention nettement arrêtée de composer une œuvre dramatique, n'empêche pas cette œuvre d'exister et d'atteindre, dans sa simplicité, à cette perfection par quoi se recommande une « entrée » de clowns ou un épisode d'un film-type de Charlie Chaplin ; c'est seulement la preuve de l'empirisme qui présida à la naissance et aux premiers pas du cinématographe et qui, des années durant, va être sa seule loi et lourdement peser sur son développement et son évolution.

Il est indiscutable, en effet, que dans l'esprit des frères Lumière, *L'Arroseur arrosé* n'était rien de plus que *La sortie de l'Usine* ou *L'arrivée du train*. La preuve en est qu'après avoir figuré parmi les bandes projetées, le 10 juin, devant les membres du Congrès des Sociétés de photographie, il n'est pas de celles qui furent appelées à l'honneur de composer le programme d'ouverture du Salon Indien, le 28 décembre — ce qui n'aurait pas manqué d'être si on l'avait considéré comme apportant quelque chose que ne possédaient pas les autres — et qu'il n'arriva sur cet écran que dans les jours qui suivirent, vraisemblablement au début de janvier 1896. Quoi qu'il en soit, *L'Arroseur arrosé* constitue la première manifestation que le cinématographe ait donnée de ses possibilités artistiques : avec lui, le cinéma-art est né et dans l'année même de sa venue au monde le cinématographe est déjà à cheval sur les deux voies où il va progresser d'un pas plus ou moins vif mais sans arrêt : celle de la documentation et de l'information, celle de la composition scénique.

---

(1) *Le Dictionnaire Larousse donne de « l'œuvre dramatique » la définition suivante : « Du grec* Drama, *fable, narration, représentation d'une chose, proprement « action, pièces de théâtre représentant une action soit tragique soit comique. » Le drame, d'après son sens étymologique, est la mise en scène d'une action. Il n'y a rien à retirer, à ajouter ou à modifier à cette définition pour que* L'Arroseur arrosé *soit exactement et rigoureusement une* œuvre dramatique.

(2) *Les deux rôles de* L'Arroseur arrosé *étaient tenus par le jardinier de la famille Lumière et par le fils d'un employé de la Maison. Quelque temps plus tard, une seconde version du film ayant été tournée par Zecca pour Pathé, le rôle du gamin mauvais plaisant fut tenu par un jeune garçon nommé Raymond Aimos qui persévéra dans la voie où le hasard l'avait engagé et qui, après être devenu un des bons comédiens du cinéma français, fut tué au cours de la libération de Paris (août 1944).*

Pourtant, malgré *L'Arroseur arrosé* dont les mérites ne devaient être découverts que plus tard, il ne venait pas à l'esprit des frères Lumière que leur appareil pût servir à divertir la foule en utilisant ou en interprétant la réalité pour des fins artistiques et il est probable que le cinéma aurait continué à orienter sa jeune activité vers la seule documentation si, parmi les tout premiers curieux attirés par l'écran du boulevard des Capucines ne s'était trouvé un homme qui, abordant le cinématographe avec des yeux neufs et plus encore avec un esprit habitué à considérer la réalité sous un aspect très particulier, allait découvrir en lui des richesses que ses inventeurs n'avaient pas soupçonnées et dont ils devaient être les premiers et les plus vivement stupéfaits. Cet homme est Georges Méliès.

2

GEORGES MÉLIÈS, CRÉATEUR DU SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE

Comme beaucoup d'autres, Georges Méliès, fils d'un industriel parisien, dès son enfance avait été attiré par le théâtre, et plus particulièrement par ce que le théâtre comporte de spectaculaire et de matériel. Il n'avait pas rêvé d'être poète et de composer, noir sur blanc, vers ou prose, des œuvres qui, dans l'Histoire de la Littérature, inscriraient son nom à côté de ceux de Shakespeare et d'Eschyle ; il n'a même pas rêvé d'être acteur : Talma ou Frédérick Lemaître ! Non ! Mais au fond de son pupitre de lycéen il a construit un petit guignol et découpé tout un peuple minuscule et bariolé de pantins en carton : goût du dessin, de la peinture et surtout du bricolage manuel qui va conditionner toute la vie de Georges Méliès et auquel il pourra s'abandonner librement quand, après diverses expériences dans des domaines assez différents, il deviendra directeur du « Théâtre Robert Houdin » où il donne des spectacles de prestidigitation, d'illusions et de marionnettes dont la mise au point demande autant d'imagination et de fantaisie que d'ingéniosité. Mais, en dépit du plaisir qu'il prend à ces spectacles et du succès qu'ils lui valent, Méliès ne va pas tarder à s'apercevoir qu'il n'a pas encore trouvé sa véritable voie. Cette révélation lui sera faite le 27 décembre 1895 quand, ayant reçu une invitation pour la séance privée que les frères Lumière donnent à quelques privilégiés avant de livrer leur invention au public, il ira s'asseoir dans un des fauteuils du Salon Indien.

Georges Méliès devant l'écran du « Cinématographe Lumière », c'est saint Paul sur le chemin de Damas : la voie où il doit s'engager pour être enfin lui-même lui est révélée en coup de foudre. Sur-le-champ, il proposa à Auguste Lumière de lui acheter son appareil. Mais il se heurta à une irréductible fin de non-recevoir : « Mon invention n'est pas à vendre ! répondit Lumière. Elle peut être exploitée pendant quelque temps comme une curiosité scientifique mais elle n'a aucun avenir commercial ! » (1)

Voire !

---

(1) *Méliès offrit dix mille francs aux frères Lumière. Le directeur du Musée Grévin vingt mille et Allemand, directeur des Folies Bergère, poussa la surenchère jusqu'à cinquante mille francs. Les trois offres furent repoussées.*

Peut-être sommes-nous en droit de nous demander ce que nous devons le plus admirer en cette circonstance : l'obstination avec laquelle les Lumière se mettent les mains devant les yeux et se refusent à admettre une vérité différente de celle au service de laquelle ils se sont voués, ou l'entêtement avec lequel Méliès se cramponne à la vérité qu'il entrevoit, ne se laisse pas rebuter par l'échec qu'il vient de subir et hardiment, mettant à profit les connaissances de mécanique qu'il possède, construit un appareil de prise de vues et de projection sur des données qui ne sont pas tout à fait celles que les frères Lumière ont fait breveter (1).

A la fin du mois d'avril 1896, l'appareil de projection est prêt à fonctionner, celui de prise de vues a déjà enregistré un certain nombre de bandes, un écran est installé sur la scène du théâtre Robert Houdin et un autre à une fenêtre de l'établissement donnant sur le boulevard (2).

---

(1) *En 1895, il avait été pris onze brevets pour des appareils ou des procédés d'enregistrement photographique du mouvement, y compris celui des frères Lumière. En 1896, il en fut demandé cent vingt-neuf en France, une cinquantaine en Angleterre et un nombre à peu près égal dans les autres pays.*

(2) *La direction du cinéma « Royal-Haussmann », situé au sous-sol de l'immeuble qui s'étend du 2 de la rue Chauchat au 1 de la rue Drouot, ayant adjoint à cette salle deux autres salles installées, elles aussi, dans le sous-sol du même immeuble, décida, au début de l'année 1946, de consacrer la première à la mémoire de Méliès. L'inauguration de la « Salle Méliès » eut lieu le 5 mars 1946 en une soirée organisée sous le patronage des journaux « l'Ecran Français » et « Le Film Français «. Au cours de cette soirée, à laquelle assista Mme Méliès, M. Fourré-Cormeray, Directeur Général de la Cinématographie au Ministère de l'Information, prononça un discours rappelant tout ce que le Cinéma doit à Méliès et inaugura dans le vestibule de l'établissement une plaque portant cette inscription :*

CETTE SALLE
EST DÉDIÉE A GEORGES MÉLIÈS
(1861-1938)
CRÉATEUR DU SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE,
RÉALISATEUR DE PLUS DE 4.000 FILMS
ET DIRECTEUR DU THÉATRE ROBERT HOUDIN
QUI S'ÉLEVAIT SUR CET EMPLACEMENT.

Ce texte, inspiré des meilleures intentions, comporte deux erreurs. L'œuvre de Méliès est considérable mais elle n'atteint pas ce chiffre de 4.000. L'erreur d'estimation est explicable du fait que pour fixer le chiffre de la production Méliès, on ne dispose que des catalogues dont celui-ci se servait pour la vente de ses films. Or, il arrive fréquemment que, dans ces listes, un même film figure sous plusieurs titres. Dans leur « Georges Méliès, Mage » (Editions Prisma, Paris, 1945) qui est l'étude la plus importante

Sur le premier de ces écrans, Méliès, lorsqu'il avait terminé ses tours de prestidigitation et d'illusions, projetait les bandes qu'il avait lui-même imaginées et enregistrées et des fragments de celles-ci étaient présentés sur l'écran visible du trottoir, fragments habilement choisis pour donner aux passants l'envie irrésistible d'entrer : la publicité cinématographique était née ! Et aussi les premiers « films-annonces ».

De ces bandes Méliès était à la fois l'auteur, le réalisateur et le principal acteur, ce qui n'est déjà pas mal pour l'activité d'un seul homme et suffirait à lui valoir la reconnaissance de tous ceux qui aiment le cinéma. Mais Méliès fit plus et mieux.

Ayant pressenti que l'on pouvait demander à l'appareil de prise de vues cinématographiques autre chose que ce que ses inventeurs avaient obtenu de lui et qu'il pouvait servir non seulement à l'enregistrement de ce qui existait mais encore — et surtout, devait-il probablement se dire quand il était seul — à l'enregistrement de ce qui n'existait pas, Méliès entraîna le cinématographe hors du domaine de l'observation, de la documentation, du réel dans les limites duquel ses inventeurs entendaient le cantonner et il lui ouvrit le royaume du rêve, du merveilleux, de la fantaisie, de la poésie : domaine non moins vaste et combien plus charmant ! L'agréable à côté de l'utile.

Sans doute Méliès n'arriva-t-il pas immédiatement à produire les films féeriques qui devaient le rendre célèbre et commença-t-il modestement par de petites bandes en tous points semblables aux premières des frères Lumière *(Jardinier brûlant des herbes, L'afficheur, Marché à Trouville, Manège de chevaux de bois)* ou qui n'étaient pas grand' chose de plus que *L'Arroseur arrosé* (1).

Puis l'ambition lui vint. L'ambition et aussi la chance !

---

et la plus sérieuse qui ait été écrite sur le créateur du spectacle cinématographique, Maurice Bessy et Lo Duca estiment tantôt (pp. 13 et 47) eux aussi à 4.000, tantôt (p. 37) à un millier de films l'œuvre de Méliès. Arbitraire, elle aussi, cette dernière estimation semble plus vraisemblable que celle qui a été retenue par les dirigeants de la « Salle Méliès ».

La seconde erreur est d'ordre topographique : le Théâtre Robert Houdin ne s'élevait pas 2, rue Chauchat comme pourrait — ou voudrait — le faire croire la plaque en question, mais boulevard des Italiens dans l'immeuble portant le numéro 8, lequel était voisin du passage de l'Opéra, au numéro 16 duquel Méliès installa ses magasins de vente et qui débouchait dans l'axe de la rue Chauchat. Tout ce coin de quartier ayant été profondément modifié par le percement du boulevard Haussmann, on peut dire que le Théâtre Robert Houdin s'élevait sur l'emplacement de la sortie principale de la station du métro Richelieu-Drouot, à l'angle du boulevard des Italiens et du boulevard Haussmann.

(1) *Une de celles-ci* — Le Modèle irascible — *était la toute simple histoire d'un modèle — la femme qui tenait ce rôle était vêtue d'un maillot*

Ecoutons-le confier à Francis Ambrière (1) comment celle-ci se fit sa collaboratrice alors qu'il « tournait » en plein Paris, car il ne dédaignait pas de faire des « documentaires » et des « actualités » :

« Je filmais la place de l'Opéra. Soudain mon appareil cesse de fonctionner. Le temps que j'en examine les rouages, vous pensez si les personnages de la rue avaient changé ! Sur le coup je n'y songeai pas et j'achevai de tourner ma bande. Mais, en la développant, quelle surprise ! J'avais commencé de prendre l'image d'un omnibus qui venait du boulevard des Capucines ; or, quand le véhicule parvint à l'entrée du boulevard des Italiens, il s'était mué en corbillard ! Le principe des scènes à transformation était trouvé ! Pendant dix ans, ce fut de la fureur ! Le public n'aimait plus que cela, ne voulait plus que cela : des scènes à trucs ! C'était mon fort précisément : tout le répertoire de Robert Houdin y passa ! J'avais commencé par les tours les plus faciles (2). Je continuai par les imaginations les plus invraisemblables, aidé des illusionnistes Raynal et Folleto et parfois nos réussites étaient si complètes que nous en arrivions à ébahir les gens les plus avertis... C'est alors que j'en vins aux féeries : c'étaient encore des scènes à transformation, mais d'une espèce moins « foraine » si j'ose dire, comme *La Chrysalide et le Papillon*. Dans un décor exotique — cactus et palmiers — on voyait un fakir hindou jouer de la flûte. Une chenille géante jaillissait du sol et, charmée par la musique, allait se loger dans un gros œuf renversé et ouvert à un bout. Ensuite l'œuf se redressait, puis il éclatait et on en voyait sortir une femme ravissante avec des ailes de papillon. La pratique de ces trucs m'amena bien vite à la reconstitution en studio d'« actualités postiches », si l'on peut dire (3). Mon chef-d'œuvre dans ce genre c'est la visite de l'épave du « Maine » (4)... J'imaginai de montrer des scaphandriers explorant la carcasse au fond des mers. Ce ne fut pas un travail d'Hercule. Figurez-vous un grand

---

académique, ce qui constituait la seule audace de l'œuvre — que l'immobilité dans laquelle le peintre la tenait énervait et qui finissait par lui enfoncer jusqu'aux épaules la toile qu'il avait sur son chevalet ! Heureuse simplicité ! Heureuse époque !

(1) « *L'Image* » *n° 19.*

(2) *Le premier film de ce genre que réalisa Georges Méliès fut* L'Escamotage d'une dame chez Robert Houdin *(scène à trucs).*

(3) *Une de ces actualités « postiches » qui eurent le plus de succès fut* L'Eruption du Mont Pelé, *réalisé à l'aide de quelques mètres de toile, quelques litres d'eau colorée, des cendres et du blanc d'Espagne et qui procura aux foules l'illusion d'assister à la catastrophe qui, le 8 mai 1902 avait détruit la ville de Saint-Pierre de la Martinique.*

(4) « *Le Maine* » *était ce cuirassé américain qui avait fait explosion dans le port de la Havane, catastrophe qui était à l'origine de la guerre hispano-américaine (1897).*

aquarium avec cinq ou six poissons à formes bizarres, quelques planches et quelques rochers au fond, des plantes uniquement sous-marines par là-dessus. Derrière cet aquarium, une vaste toile peinte représentant un navire éventré et couché sur le flanc. Entre l'aquarium et la toile j'avais ménagé un espace libre où mes acteurs, revêtus de scaphandres évoluaient. Au moment de tourner, une hélice, dissimulée en un coin de l'aquarium hors du champ de l'appareil, communiquait à l'eau des remous très suffisants. Et voilà comment on émouvait les foules. Vers 1905 j'arrivai à construire de « grandes machines ». Déjà les films étaient plus longs et j'adaptai à l'écran plusieurs histoires dans le style du Châtelet. Dans *Paris-Monte-Carlo*, je montrais la course insensée de deux automobilistes qui avaient fait le pari de se rendre en deux heures de l'une à l'autre ville. Ils défonçaient les maisons, sautaient les rivières, passaient sous ou sur les trains, roulaient au-dessus des arbres et tenaient triomphalement leur gageure. Avec *Le Voyage dans la Lune, La Conquête du Pôle, Le Voyage de Gulliver, Le Royaume des Fées*, j'abordai le film de genre scientifique et géographique. C'est ce qui me valut le titre de « Jules Verne de l'écran ! »

Le ton de simplicité bonhomme sur lequel ces confidences ont été faites ne doit pas faire de tort à l'importance des innovations accomplies par Georges Méliès, car son activité s'est exercée dans tous les domaines : tous les genres de films Georges Méliès les a réalisés, depuis le documentaire et l'actualité sincères jusqu'à la féerie en passant par l'actualité truquée qu'il appelle « postiche », le reportage — truqué lui aussi (1) et le film « historique » (2). Et pour tous ces truquages dont il fait une consommation considérable, il lui a fallu inventer des procédés techniques et matériels dont nul avant lui n'avait eu l'idée. Et que l'on n'aille pas croire que cette œuvre étonnante s'explique toute seule parce que Méliès était prestidigitateur. Sur ce point aussi il s'est expliqué avec une franchise qui ne peut laisser place à la moindre équivoque : « On a souvent dit de moi : « Prestidigitateur émérite, il obtint en joi- « gnant la prestidigitation à la cinématographie des vues fantastiques

(1) *Le plus bel exemple de « reportage-truqué » accompli par Méliès est* Le Couronnement du Roi d'Angleterre Edouard VII *réalisé avec une centaine de figurants au studio de Montreuil, dans un décor reproduisant Westminster. Le rôle du Roi était tenu par un garçon de lavoir qui présentait en effet une certaine ressemblance avec le personnage qu'il était chargé d'incarner. Beaucoup de ceux qui virent ce film crurent qu'il avait été tourné en Angleterre, la reconstitution étant assez fidèle pour faire illusion (Juillet 1902).*

(2) *Le premier de ces films « historiques » est* La défense de Bazeilles ou Les dernières cartouches, *d'après le tableau d'Alphonse de Neuville qui connaissait alors une très grande popularité.*

« très personnelles. » Or, je n'empruntai guère à la prestidigitation que la tenue, les attitudes, la netteté du mouvement, la sûreté de main, la précision des repérages. Je fis appel à des moyens qui peuvent se répartir en six grandes classes : les trucs par arrêt (1), les truquages photographiques (2), les trucs de machinerie théâtrale, les trucs de prestidigitation, les trucs de pyrotechnie, les trucs de chimie. »

Méliès eut, en effet, recours à tous les trucs, à toutes les ficelles du métier, et après les avoir imaginés il les mit au point tels qu'ils sont encore aujourd'hui : depuis le procédé permettant le dédoublement, la multiplication d'un même personnage sur une même image (3) et celui qui rendait possibles la disparition insensible d'une image comme la substitution lente et progressive d'une image à une autre, procédé que l'on intitula « fondu » et « fondu enchaîné » jusqu'au « tour de manivelle » c'est-à-dire l'enregistrement d'une bande image par image avec, entre chaque image et la suivante, un temps d'arrêt permettant de modifier la position des personnages et des objets composant le tableau à enregistrer et de donner l'impression que ceux-ci se meuvent seuls, procédé qui constitue l'essentiel de la technique du dessin animé telle qu'elle existe encore aujourd'hui, sans oublier « l'accéléré » c'est-à-dire la prise de vues à une cadence plus lente que la normale et la projection à la vitesse normale des images ainsi enregistrées.

Ayant ainsi en mains une technique qu'il s'était lui-même forgée et que non seulement les inventeurs du cinématographe n'avaient pas soupçonnée, mais qui allait à l'encontre de leurs intentions puisqu'elle permettait de déformer la réalité et de tromper le spectateur sur le compte de cette réalité, Georges Méliès en arriva bientôt à se spécialiser dans la production de films qui n'allaient plus rien ou presque plus rien devoir au réalisme et qui empruntaient à la féerie, à la fantasmagorie et à la fantaisie leurs raisons de plaire à un public qui, à leur projection, retrouvait avec un étonnement joyeux et satisfait la fraîcheur d'impression de son enfance, du temps où *Peau d'Ane* lui était contée.

Et justement parce que cet art jeune leur rendait leur jeunesse, ces spectateurs qui faisaient fête aux films féeriques de Méliès devenaient chaque jour plus nombreux et ils auraient été encore bien plus nom-

---

(1) *La possibilité de ce truquage lui avait été révélée après l'incident de la place de l'Opéra relaté plus haut.*

(2) *Fondus, fondus enchaînés, superpositions, etc.*

(3) *Le film où Méliès fit le plus large et le meilleur usage de ce procédé fut* L'Orchestre — *un orchestre dont les dix-huit pupitres étaient occupés par lui-même et lui seul. Ce procédé fut encore souvent employé dans les films comiques réalisés en France avant la guerre de 1914, notamment par Prince-Rigadin.*



8. Georges Méliès dans *La Conquête du Pôle*.

9. Un « doc mentaire reconstitué », de Georges Méliès : *La catastrophe du « Maine »*.

10. *La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime (Film Méliès, 1905).*

breux si entre eux et celui qui se chargeait de les distraire il n'y avait pas eu — déjà ! — les directeurs des salles de projection.

Ceux-ci, en effet, partisans d'une routine qu'ils avaient très vite créée, se montraient énergiquement réfractaires à tout ce qui pouvait ressembler à de la nouveauté : c'est ainsi que Méliès avait eu toutes les peines du monde à leur faire accepter son *Voyage dans la Lune* dont les deux cent quatre-vingts mètres effrayaient des hommes habitués à n'accueillir que des bandes de soixante mètres.

Mais de ces difficultés Méliès triomphait et on se demande comment il trouvait le temps de défendre ses intérêts de commerçant — en fait, il les défendait mal et les sacrifiait à ses satisfactions artistiques — étant donné le travail considérable qu'il avait à fournir pour réaliser ses films.

Si l'on ajoute qu'il fut le premier — et le seul, semble-t-il — à enregistrer ses scènes avec deux appareils jumelés et actionnés « par une seule manivelle à l'aide d'un renvoi par chaînes », réalisant ainsi deux négatifs à la fois (1), le premier à doter de la couleur les images qu'il créait — coloriage à la main de l'image positive prête à être projetée (2) — le premier encore à utiliser la lumière électrique pour les prises de vues — celles-ci n'ayant jusqu'alors eu lieu qu'à la lumière naturelle du soleil, les décors, même ceux des souterrains les plus obscurs, étant plantés en plein air — et le premier encore et toujours à faire des films destinés à être projetés en synchronisme, sinon avec le déroulement d'un rouleau de phonographe, du moins avec l'exécution d'une page musicale par un orchestre (3), on aura dit ce qu'il faut pour mon-

(1) *A.P. Richard : Histoire de la Technique française (« Le Film Français », 28 décembre 1945).*

(2) *Pour le coloriage de ses films, Georges Méliès eut une collaboratrice précieuse en la personne de Mme Thuillier, miniaturiste réputée qui, bientôt, s'adjoignit Mlle Chaumont, puis une véritable équipe dont le nombre s'éleva jusqu'à cinquante, chacune des artistes étant spécialisée dans une couleur. Même en ce qui concerne la division du travail, Méliès fut, on le voit, un précurseur.*

(3) *Ces deux dernières innovations datent de 1896 lorsque Méliès eut l'idée de cinématographier le chanteur Paulus qui avait quitté la scène et dirigeait le café-concert « Ba-Ta-Clan ». Paulus fut enchanté de cette idée, car il voyait dans la projection du film accompagnée par l'orchestre un moyen de rappeler aux spectateurs de l'établissement dont il était le directeur qu'il avait été un artiste populaire. Mais il ne voulut pas être photographié en plein air car il n'était plus jeune et craignait que la photographie ne le desservît auprès des admiratrices qu'il se flattait d'avoir encore. Ce fut donc sur la petite scène du « Théâtre Robert Houdin », aussi violemment éclairée que possible par des lampes électriques, que le populaire chanteur fut cinématographié dans quatre de ses plus grands succès :* Le Père la Victoire, En revenant de la Revue, Derrière l'Omnibus, Coquin de Printemps.

trer que rien de ce qui constitue le cinéma tel que nous le connaissons aujourd'hui n'est resté étranger à ce diable d'homme ! Rien ou à peu près rien ! Et on comprend que D. W. Griffith ait pu dire — à en croire Robert Vernay (1) — : « Je dois tout à Méliès ! »... Combien d'autres auraient pu le dire avec lui !

Il est pourtant regrettable que, dans une œuvre qui est bien certainement la plus importante que cinéaste ait produite et qui a toutes chances de demeurer la plus importante que cinéaste produira jamais, la nature n'ait aucune place : il n'y a pas un paysage vivant dans les films de Méliès. Les arbres y sont de bois et de toile, aucun souffle n'agite leurs feuilles, les rochers y sont de carton-pâte et s'il y court un ruisseau, il est peint. Quant à l'océan, il tient dans un aquarium. Méliès est demeuré l'homme du petit théâtre-guignol qu'il construisait dans son pupitre d'écolier : pas une seule fois il n'a eu l'idée de planter son appareil dans la forêt de Fontainebleau ou plus simplement au bord du lac du bois de Vincennes. Sans doute le temps lui manquait-il. Sans doute aussi — et bien plus probablement — ne se sentait-il à l'aise que sous les verrières de son studio de Montreuil : dix-sept mètres de longueur sur dix de largeur, où tout se pliait à sa volonté, à son caprice : le guignol de son enfance s'est agrandi aux dimensions de son rêve ou presque... Et cela lui suffit ! (2)

Par cette volonté de ne pas sortir du studio, Méliès rejoindrait les « expressionistes » allemands (3) s'il avait imaginé que ses décors pussent être autre chose qu'une copie de la réalité telle qu'on la comprenait au Théâtre — et à l'Opéra de préférence au Théâtre Antoine — car — et c'est là son seul point faible : sans avoir écrit une seule pièce, sans avoir mis les pieds sur les planches, Méliès est inexorablement homme

---

(1) « *Trois étapes du fantastique* » *par Robert Vernay. (Cinémagazine n° 50, 1929.)*

(2) *L'absence de tout plein air dans l'œuvre de Méliès n'est pas l'effet du hasard ou d'un oubli. On peut, en effet, penser que sur ce point Méliès livre le fond de sa pensée quand, dans une étude « Les Vues cinématographiques » qui a été publiée par « La Revue du Cinéma » (Gallimard édit. n° du 15 octobre 1929) il écrit : « Le chef de la plus grande maison cinématographique du monde (au point de vue de la grande production à bon marché) m'a dit à moi-même : « C'est grâce à vous que le Cinéma a pu se maintenir et devenir un succès sans précédent. En appliquant au Théâtre, c'est-à-dire à des sujets variables à l'infini la photographie animée, vous l'avez empêchée de tomber, ce qui serait fatalement arrivé avec les sujets de plein air qui fatalement se ressemblent et auraient vite fatigué le public. » J'avoue sans fausse honte que cette gloire, si gloire il y a, est celle de toutes qui me rend le plus heureux !* » *Comment, après cet aveu, ne pas voir en Méliès un homme de théâtre ?*

(3) *V. vol. II.*

de théâtre. Il l'est au point de ne pas se douter qu'en enfermant le cinéma entre les quatre murs de son studio, en y enfermant du même coup la nature tout entière, il soumet à la torture l'art qu'il sert. En l'attardant dans certaines traditions théâtrales, il sous-estime la liberté dont jouit le cinéma et n'utilise cette liberté que par rapport à la scène. C'est du théâtre qu'il fait, du théâtre qui sans doute échappe dans une certaine mesure au réalisme dont Antoine s'est fait l'apôtre, car jamais dans un film de Méliès on ne voit deux personnages échanger des répliques comme à la Comédie-Française ou au Théâtre libre, des répliques qu'on n'entend pas mais, en revanche, on les voit souvent faire des gestes empruntés à la pantomime de Deburau et de Thalès et même à celle des troupes de clowns-acrobates anglais que nous retrouverons plus tard à l'origine des films de Mack Sennett et de Charlie Chaplin. Sur ce point Méliès s'est expliqué (1) et il a répondu par avance aux critiques que l'on peut lui adresser touchant l'interprétation de ses films : « Contrairement à ce que l'on croit généralement, il est très difficile de trouver de bons artistes pour le cinématographe. Tel acteur excellent au théâtre, étoile même (2), ne vaut absolument rien dans une scène cinématographique. Souvent des mimes de profession y sont mauvais parce qu'ils jouent la pantomime avec des principes conventionnels. Ces artistes, très supérieurs dans leur spécialité sont déconcertés dès qu'ils touchent au cinématographe. Là, plus de public auquel l'acteur s'adresse soit verbalement, soit en mimant. Seul l'appareil est spectateur et rien n'est plus mauvais que de le regarder et de s'occuper de lui, ce qui arrive invariablement les premières fois aux acteurs habitués à la scène et non au cinématographe. Il faut que l'acteur se figure qu'il doit se faire comprendre, tout en étant muet, par des sourds qui regardent (3). Il faut que son jeu soit sobre, très expressif : peu de gestes, mais des gestes très justes sont indispensables... Conclusion : former une bonne troupe cinématographique est chose longue et difficile. Seuls ceux qui n'ont aucun souci de l'art se contentent des premiers venus pour bâcler une scène confuse et sans intérêt. »

Méliès, on le voit, avait des vues très justes sur ce que doit être le jeu de l'acteur d'écran et, à lire les lignes ci-dessus, on serait tenté de croire qu'il a analysé le talent d'un Charlot, d'un Sessue Hayakawa

---

(1) *G. Méliès : « Les vues cinématographiques », étude publiée en 1907 et reproduite par « La Revue du Cinéma » (15 octobre 1929).*

(2) *On peut se demander à qui Méliès pensait car il n'a jamais utilisé que des acteurs de second ordre dont il était presque toujours « l'étoile », avec sa femme, Jeanne d'Alcy, ancienne chanteuse, pour partenaire.*

(3) *Ici Méliès rejoint René Clair lorsque celui-ci écrit : « Il faut mettre en fait qu'un aveugle au Théâtre et un sourd au Cinéma, s'ils perdent une part importante du spectacle en conservent pourtant l'essentiel. »*

et même, jusqu'à un certain point, d'un Max Linder. Malheureusement ce qu'il a fait n'est pas en rapport avec ce qu'il a écrit et quand il dirige ses interprètes, comme lorsqu'il compose un décor c'est encore et toujours du théâtre qu'il fait, du théâtre qui lui permet de réaliser les rêves qui le hantaient, enfant, au retour d'une représentation de féerie au Châtelet, du théâtre dont les œuvres ne sont pas prises dans le répertoire de l'Odéon ou de l'Ambigu pour une adaptation plus ou moins intelligente, si bien que l'on peut dire qu'un film de Méliès est du « théâtre cinématographique » et non du « cinéma théâtral », du théâtre comme on aimerait que le cinéma n'en eût jamais fait d'autre, ou, mieux encore, que c'est du « spectacle » — à la façondu Châtelet — c'est-à-dire du spectacle que le cinéma peut réaliser bien plus facilement que n'importe quelle scène, du Châtelet assoupli, ce qui — même théâtralement parlant — vaut mieux que de l'Odéon dans toute sa raideur et il faudra attendre des années, exactement jusqu'à l'apparition des premiers dessins animés en couleurs de Walt Disney — pour revoir sur les écrans un spectacle qui puisse être comparé à ceux que Méliès y jeta avec une prodigalité que rien ne pouvait freiner ! (1) Rien si ce n'est la vie. La vie qui a des retours dont nul n'est à l'abri.

---

(1) *Il est impossible de donner la liste complète des innombrables films produits par Georges Méliès, d'autant plus que les titres de ces films sont incertains. Méliès lui-même, quand il citait le titre de l'un d'eux au cours d'une conversation ou d'une interview, citait des titres qui ne sont pas ceux sous lesquels ses films sont le plus généralement connus, ce qui s'explique du fait que, suivant les hasards de leur exploitation, certaines de ces bandes portèrent successivement plusieurs titres. Voici pourtant les titres de quelques-uns des films les plus populaires de Méliès :* Le Manoir du Diable, Plus fort que son maître, Le Royaume des Jouets, l'Hydropique, Le Tunnel sous la Manche, Le Royaume de Neptune, L'Homme à la tête de caoutchouc, La Danseuse minuscule, Robert Macaire et Bertrand, Cendrillon, La nuit terrible, L'Homme squelette, La Princesse fatale, Le Voyage à travers l'Impossible, Le Baron de Münchhausen, La Légende de Rip van Winckle, Deux cent mille lieues sous les mers, Deux Robinsons Crusoés, Pygmalion, L'Affaire Dreyfus, L'alchimiste, Le Laboratoire de Méphisto, Le Château hanté, Le Dentiste diabolique, L'Homme - mouche, Les Gaietés de la Caserne, Les 400 Coups du Diable, La Danse serpentine, Dessinateur express, Sur les toits, Le Cauchemar, Le Chapeau de Tabarin, L'auberge ensorcelée, Le papier mystérieux, La Conquête du Pôle, le Diable au Couvent, L'Homme à quatre têtes, Le Christ marchant sur les flots, Rêve de Noël, Les sept péchés capitaux, Le Petit Chaperon rouge, Barbe-Bleue, L'armoire des frères Davenport, Le Cake-Walk infernal, L'Oracle de Delphes, Le Compositeur toqué, Alcofribas, Le merveilleux éventail vivant, Jeanne d'Arc, Faust *et* La Damnation de Faust, Le menuet lilliputien, Le Palais des Mille et une Nuits, La Civilisation à travers les âges, L'Oiseau bleu, Le désha-

La chance qui, des années durant, s'était tenue aux côtés de Méliès avec une fidélité touchante l'abandonna, en effet, soudain.

La première infidélité qu'elle lui fit, ce fut lorsque ayant vendu à trois commissionnaires différents trois copies de son film *Le Voyage dans la Lune,* les maisons américaines, à qui ces copies étaient destinées, en firent chacune tirer un « contretype » dont elles se servirent pour lancer à travers le monde des centaines de copies qui, non seulement, ne furent pour Méliès d'aucun profit mais encore entravèrent l'usage que celui-ci était en droit de faire de son négatif et des copies qu'il en tirait. Méliès était assassiné par son propre succès.

Une seconde fois, Méliès fut victime de l'Amérique lorsque, ayant ouvert à New-York une succursale, pour éviter le retour de contrefaçons comme celle dont avait souffert *Le Voyage dans la Lune,* cette succursale fut fermée, Edison ayant obtenu du gouvernement américain le monopole de la fabrication des appareils cinématographiques, ce qui privait de tout débouché les films auxquels Edison refusait son visa parce qu'ils n'avaient pas été enregistrés par des appareils dont il était le constructeur.

Dupé par l'Amérique, Méliès fut également méconnu par tous ceux qui s'intéressaient alors au cinéma et dont aucun ne pensa à lui fournir l'appui matériel ou moral qui lui aurait permis de ne pas faire figure de phénomène dans le monde cinématographique. Peut-être d'ailleurs est-il permis de se demander si Méliès ne se méconnut pas lui-même.

De caractère très indépendant, habitué à travailler seul, sans autre

---

billage impossible, L'Astronome, Hamlet, Crime et Châtiment, Les Pilules du Diable, Les Incendiaires. *Ce dernier film est un des épisodes de la rivalité qui opposa, pendant plusieurs années, Méliès et Zecca. Il en sera parlé lorsqu'il sera question de ce dernier. (V. p. 59 et 76).*

Les négatifs de presque tous ces films ont été détruits en 1914, le local où ils étaient entreposés ayant été réquisitionné par l'autorité militaire, et leur auteur ne sachant qu'en faire, les ayant cédés à un industriel qui récupéra le celluloïd pour des fabrications de guerre. En 1920, J.-P. Mauclaire en découvrit un certain nombre dans la laiterie du château de Jean Rives, fils de l'exécuteur testamentaire de feu Dufayel, dans le stock de bandes qui, des années durant avaient constitué les programmes de la salle de projection installée dans les Grands Magasins Dufayel. Confiés par Mauclaire à la Cinémathèque, ces films furent évacués de Paris en juin 1940. Les Allemands s'en emparèrent à Tours et J.-P. Mauclaire n'en put récupérer qu'une douzaine. D'autres bandes, qu'il avait remises à la maison de tirage « Fantasia », lui furent rendues intactes. Des copies des mêmes films ou d'autres films se trouvent aussi entre les mains de quelques amateurs ou en quelques cinémathèques. Celle qui en compte le plus grand nombre (94) est la « Film Library » du « Museum of Modern Art » de New-York que dirigent John Abbott et sa femme Iris Barry.

programme que celui de sa fantaisie, sans autre contrôle que celui de son goût, Georges Méliès ne se considérait pas autrement que comme un bon artisan qui s'acquitte le mieux possible de sa tâche — « le cinéma est intéressant, aimait-il à déclarer, parce qu'il est avant tout un métier manuel » — et qui ne croit pas avoir à jouer un rôle dans l'histoire de son art ou de son métier, et il n'était naturellement pas enclin à accepter une association ou plus simplement des apports financiers dont, sans être un persécuté, il pouvait craindre que son indépendance n'eût tôt ou tard à souffrir. Il le montra bien le jour où il repoussa le concours qu'un constructeur d'appareils électriques, M. Grivolas, vint lui offrir, mettant tout simplement celui-ci à la porte sans presque vouloir l'écouter et sans se douter que ces capitaux qu'il refusait, son visiteur, qui était irrésistiblement attiré par le cinéma, allait les porter à Charles Pathé à qui ils allaient permettre de transformer sa modeste entreprise en une importante société anonyme dont le rôle allait très vite devenir considérable.

Ne cherchons pas à deviner ce qui serait arrivé si M. Grivolas était devenu l'associé de Georges Méliès, si l'argent de l'un était entré au service de l'imagination et de la fantaisie de l'autre, cette imagination constamment en éveil et si heureusement orientée vers le cinéma et ses infinies possibilités, cette fantaisie qui allait de l'enfantillage à la poésie et parvenait à ressusciter sur l'écran Perrault et Jules Verne avec cette liberté, cette fraîcheur qui nous plaisent tant aujourd'hui dans les seuls films où il nous soit permis de les retrouver : les dessins animés de Walt Disney (1).

Non ! Ne cherchons pas à savoir ce que Méliès serait devenu si... Et sans verser dans aucune des exagérations auxquelles se sont complu, le snobisme aidant, certains esprits ennemis de la mesure lorsque

---

(1) *Il y a dans un des films de Méliès* — Le mélomane — *une idée qui était déjà vraiment une idée de « dessin animé » — idée qui a d'ailleurs été reprise souvent en dessin animé et même ailleurs : « Un tzigane à brandebourgs porte une clef de sol sous le bras. Il lance cette clef sur des fils télégraphiques qui lui servent de portée, plaque la mesure en accrochant sa canne par le bec. Il enlève sa tête, puis les têtes qui lui poussent pour les envoyer dans les fils et compose de cette façon la première ligne du « God save the King ». Des baguettes de chef d'orchestre, des pipes forment les croches et les double-croches. Passé la première mesure, les têtes s'arrangent entre elles et, suivies par l'orchestre, elles achèvent, ligne à ligne, l'hymne anglais. Après l'exécution du « God save the King », le tzigane prend un revolver, tire les têtes : pigeons volent ! » (Georges Méliès : « Les Vues cinématographiques » ; Revue du cinéma, 15 octobre 1929.)*

Avec Le Voyage dans la Lune *et* Les 400 coups du diable, *ce film fut projeté, sous le titre* Le mélomane, *à la soirée d'inauguration de la « Salle Méliès », le 5 mars 1946.*

Méliès fut sacré grand homme à une époque où l'on savait bien qu'il ne ferait plus rien, estimons suffisant qu'il soit ce qu'il est, c'est-à-dire le précurseur le plus complet que le cinéma ait eu et le créateur incontesté du spectacle cinématographique : précurseur sans disciple, créateur sans imitateur.

3

ESSAIS EN TOUS GENRES

Ce n'est, en effet, dans aucune des voies ouvertes par Georges Méliès que le cinématographe progressa tout d'abord, mais uniquement dans celles où l'avaient engagé les bandes sorties des mains des frères Lumière et projetées sur l'écran du Salon Indien : l'information, la documentation, le pittoresque.

Rapidement formés, des opérateurs couraient la France, et bientôt le monde, afin d'enregistrer tout ce qui se présentait à leur objectif. Non moins rapidement développés, ces négatifs étaient tirés toujours « à la va vite » en autant de copies positives qu'on pouvait et ces copies commençaient, elles aussi, à courir l'Univers : les unes étaient projetées devant les personnalités importantes et les têtes couronnées, car il y avait aussi vive curiosité à l'égard du cinéma dans les Cours que dans le peuple (1), les autres étaient projetées sur les écrans des salles qui naissaient partout comme champignons après l'ondée, après quoi, plus ou moins usées déjà (2), elles arrivaient entre les mains d'hommes entreprenants qui, n'économisant pas leur peine, un appareil de projection sur l'épaule ou dans une roulotte, allaient de foires en marchés et, sur un drap tendu entre deux arbres ou sur le mur d'une salle de café, faisaient apparaître les images animées, reflet du vaste monde ignoré (3).

---

(1) *L'année 1896 n'était pas terminée que l'invention des frères Lumière était admise à l'honneur d'être présentée à l'Empereur François-Joseph d'Autriche, au Roi de Serbie, au Tzar et à la Tzarine, à la Reine d'Espagne, au Roi de Roumanie et au Roi de Suède et, un jour d'été de 1898, le photographe de la Cour de Danemark cinématographia sur les marches du perron du château de Bernstorff la famille royale réunie autour du roi Christian. (Voir le chapitre : Naissance du cinéma nordique, vol. II).*

(2) *Les films étaient achetés deux francs le mètre quand ils étaient tirés en noir et deux francs quatre-vingts quand ils étaient coloriés. Deux mois plus tard environ, ils étaient revendus soixante centimes aux forains qui achevaient de les user.*

(3) *Commencée de la façon la plus modeste, cette exploitation se développa assez rapidement. C'est ainsi qu'un des hommes qui devaient marquer leur place dans « l'Exploitation », de longues années durant, Edmond Boutillon, après avoir donné des représentations dans les salles des fêtes des mairies de la région parisienne, dont les maires étaient assez intelligents pour l'accueillir, organisa une véritable tournée, sur le modèle des entreprises de spectacles*

Ces débuts courageux mais hasardeux ont eu sur le développement de la vie cinématographique en France une influence qu'il ne serait sans doute pas exagéré de qualifier de désastreuse. « Une attraction foraine ! » Combien de fois a-t-on jeté dédaigneusement de haut en bas ces trois mots à la figure de ceux qui luttèrent afin de faire au cinéma un sort digne de lui. Ils correspondaient à une réalité, ces trois petits mots, ils exprimaient même la déception teintée d'amertume que les frères Lumière avaient éprouvée à voir leur invention sortir du laboratoire où ils avaient projeté de la tenir cantonnée, mais ils constituèrent une formule toute faite qui servit trop souvent à justifier certaines indifférences ou certains mépris, alors que l'ère foraine était depuis longtemps révolue et que le cinéma était devenu une force avec laquelle on devait compter et, mieux encore, un art que l'on devait tenir à honneur de protéger. Mais à quoi bon récriminer ? Les hommes eux-mêmes ne choisissent que rarement la façon dont ils débutent dans la vie et l'endroit où ils effectuent ces débuts...

Sur les champs de foire et au music-hall

Né sur le Boulevard parisien — ce qui aurait dû lui valoir, surtout à cette époque de « tortonisme » intégral, la considération de tous les hommes d'esprit — le cinématographe a fait ses premiers pas sur les champs de foire — c'est un fait ! — mais ce n'est pas là seulement qu'il les a faits. Dans le temps même où les paysans qui venaient de vendre

---

forains : voitures transportant deux postes complets (afin d'en avoir un de rechange en cas d'accident) et un groupe électrogène de six chevaux, une cabine démontable, un réservoir d'eau (afin de parer au danger d'incendie, partout où l'on se trouverait), les bobines, les affiches et le personnel : chef de poste, opérateur, mécaniciens. Le chef de poste touchait trois cents francs par mois plus un pourcentage sur la vente des bonbons pendant les entr'actes. Les opérateurs recevaient cinquante francs pour les trois représentations hebdomadaires et les mécaniciens soixante. Les programmes comportaient jusqu'à huit films comiques, un « plein air », une scène historique, une « actualité », deux « drames sociaux »... (1905). Deux ans plus tard, nouvelle initiative : trois des grandes baraques les plus populaires de la Foire parisienne aux Pains d'Epices se consacrèrent au cinéma et firent de magnifiques recettes. Lorsque le système de la location se substitua à celui de la vente, un film ordinaire se louait vingt-cinq centimes par mètre et par semaine, les « Actualités » se louaient quarante centimes et « le Pathé-Journal », qui éditait hebdomadairement deux bobines de cent vingt mètres, quarante centimes le mètre, la valeur des films et le prix de location diminuant à mesure que les bandes vieillissaient (1908). C'est Lucien Nonguet, metteur

leur paire de bœufs ou leur couple de canards, versaient leurs deux sous ou leurs cinquante centimes pour admirer *Les Elégances au Grand Prix de Paris* ou pousser un petit cri d'effroi à voir la locomotive du train de La Ciotat se diriger vers eux, le cinématographe, sans parler de l'habileté avec laquelle il se poussait dans les Cours, pouvait, en effet, se vanter de toucher la foule exigeante des grandes et petites capitales dans les salles qui s'étaient en hâte ouvertes un peu partout pour l'accueillir et, comme ces salles n'étaient pas encore assez nombreuses pour satisfaire toutes les curiosités, dans les lieux publics que le snobisme de l'heure mettait particulièrement à la mode : les cafés-concerts et music-halls qui, redoutant une concurrence qu'ils ne pouvaient empêcher, s'étaient empressés d'installer des écrans sur les planches où venaient d'évoluer chanteuses, acrobates, danseuses et chiens savants ! En acceptant cette hospitalité le cinéma, une fois de plus, s'exposait aux sévérités et au mépris des rigoristes : imprévoyant, il se donnait des verges pour, un jour, être fouetté. Cette collaboration du spectacle cinématographique avec le spectacle de music-hall se fit surtout sentir le jour où, non contentes d'avoir fait mettre à la porte du territoire américain les succursales qu'y avaient créées les Lumière et Méliès et qui leur avaient révélé le cinéma, les maisons américaines, constructrices d'appareils, s'efforcèrent de faire à celles-ci sur leur propre sol une concurrence pour laquelle tous les moyens leur étaient bons, à commencer par celui qui consiste à offrir la marchandise à des prix si bas — dût-on y perdre de l'argent — que le client le moins soucieux de ses intérêts ne peut résister. Voilà donc l'écran installé aux Folies-Bergère, à l'Olympia et à l'Eldorado ! Et comme à la clientèle spéciale qui fréquente ces établissements il faut — du moins le croit-on ou même feint-on de le croire — des films non moins spéciaux, c'est une production d'un genre nouveau qui s'élabore immédiatement dans certains studios.

---

en scène chez Pathé qui avait ouvert à Edmond Boutillon la carrière cinématographique. Celui-ci, commerçant en vins à Vincennes, avait accepté la proposition que lui avait faite Nonguet de tenir le rôle de Gessler dans un Guillaume Tell. *Puis il avait été le Roi dans un* Chat Botté *et le général Kouropatkine, commandant en chef des armées russes dans une « Actualité-posticge » sur la guerre russo-japonaise. Ayant ainsi pris goût au cinéma, il s'était hardiment lancé dans l'Exploitation où il devait réussir. Le nom de Boutillon est inséparable dans la chronique, sinon dans l'Histoire du cinéma français, de celui de Brézillon qui pendant de longues années fut le grand maître de l'exploitation. Président du syndicat des directeurs de salles, il exerça sur la production une influence incontestable qui ne fut pas toujours celle que les amis du vrai cinéma auraient souhaitée.*

La fin du dix-neuvième siècle avait vu sur les scènes de music-hall un renouveau de la pantomime. Cette faveur inattendue — car on pouvait croire la pantomime parfaitement démodée et peu en accord avec les exigences de la vie qui commençait déjà d'être commandée par le goût de la vitesse — avait mis en évidence quelques mimes avec qui se terminait en beauté la tradition des Deburau et des Paul Legrand : Thalès, Séverin, Georges Wague, Félicia Mallet et avait donné naissance à quelques œuvres comme *Chand d'Habits !* et *L'Enfant Prodigue* qui justifient l'engouement — non dénué de snobisme — dont, pendant une quinzaine d'années, les Parisiens avaient fait preuve à l'égard de cette sorte de spectacle. Mais les pantomimes qui figuraient aux programmes de l'Olympia, de l'Eldorado et des Folies-Bergère n'étaient pas toutes signées Jean Lorrain, Catulle Mendès, André Messager et elles n'étaient pas toutes d'atmosphère poétique ou légendaire. Il y en avait d'autres très modernes qui se recommandaient — si l'on peut dire — d'un réalisme un peu spécial et qui s'intitulaient tout simplement : *La Puce, Le Coucher d'Yvette, Le Réveil de la Parisienne, Le Coucher de la Mariée.* Ces tableautins, qui paraîtraient bien anodins aux spectateurs d'aujourd'hui car le rideau tombait toujours avant que « la Mariée » ou « la Parisienne » eût esquissé le geste de se dépouiller de son honnête chemise de pensionnaire — ces tableautins remportaient un tel succès — *Le Coucher de la Mariée* fut joué plus de trois cents fois sans interruption — et avaient valu une telle popularité à la jolie femme qui en était la vedette ordinaire, la charmante Louise Willy, que le cinéma s'annexa et le genre de spectacle et l'interprète. Le photographe Pirou, qui s'était spécialisé dans le portrait de femmes de théâtre, prit l'initiative de cette annexion et on vit *Le Coucher de la Mariée* (1) et quelques bandes du même genre sur les écrans de music-hall où ils succédaient, parmi « documentaires » et « actualités » à un *Défilé de Chasseurs Alpins* ou à une *Charge de Cuirassiers,* car à cette époque le public des Folies-Bergère n'était pas moins cocardier qu'au

---

(1) *La plupart des journalistes et historiens du cinéma qui ont parlé de ce film en ont appelé la vedette Louise Milly ce qui est une erreur.* Le Coucher de la Mariée *fut mis en scène par Léar. Henri Desfontaines qui s'était fait remarquer comme mime à côté de Thalès dans* Chand d'Habits *aux Folies-Bergère, y fut le partenaire de Louise Willy qui parut plus tard dans plusieurs films de son camarade quand celui-ci, sans lâcher le théâtre se lança à son tour dans la mise en scène cinématographique (v. p. 127-128) Desfontaines a déclaré (v. Cinémagazine, février 1930) que l'opérateur de prise de vues du* Coucher de la Mariée *était Charles Pathé. Sans doute a-t-il voulu parler de Joly, associé de Pathé (v. p. 64). Le film commença sa carrière sur l'écran d'une petite salle que Pirou avait installée au Café de la Paix, place de l'Opéra.*

cours des années 1914-1939 mais son patriotisme se contentait d'un défilé de vrais soldats sur un écran et n'exigeait pas que la Grande Armée, représentée par un bataillon de « femmes nues », descendît pour lui les trente marches de l'escalier sans lequel il n'est pas d'apothéose digne de ce nom (1).

(1) *Ces films constituèrent malheureusement un article d'exportation dont la France et le cinéma français se seraient bien passés. Certains autres films légers inspirés de la mythologie et de contes libertins du XVII*e *et du XVIII*e *siècle furent encore réalisés au cours des années 1900-1910. Quelques vieux Parisiens se souviennent sans doute d'avoir assisté à la projection de telle ou telle de ces petites bandes qui, parfois, ne manquaient pas de goût, dans un établissement de la place Pigalle, restaurant de nuit devenu depuis lors un des bons cinémas de Montmartre.*

4

DÉBUTS DE L'INDUSTRIE : CHARLES PATHÉ ET LÉON GAUMONT

Charles Pathé a Vincennes

Ce n'était naturellement pas *Le Coucher de la Mariée* ni aucun des films du même genre que Charles Pathé emportait dans son maigre bagage pour courir foires et marchés de la province française.

Fils d'un commerçant de Vincennes, Charles Pathé, avant de reprendre la boutique paternelle, avait fait quelques voyages, dont il espérait qu'ils le mettraient sur le chemin de la fortune et ce fut au retour de l'un d'eux, en 1894, qu'il décida de se lancer dans une voie différente de celle où son père voulait l'engager. C'est alors qu'il avait découvert non pas le cinéma mais le phonographe : c'était un appareil capable de reproduire la voix humaine et quelques rouleaux qu'il avait tout d'abord promenés parmi les populations paysannes pour les initier aux beautés du *Père la Victoire* et de *La Berceuse de Jocelyn* : dix centimes pour entendre un air, cinquante pour en entendre six, et les bénéfices qu'il avait empochés à exercer ce métier original lui avaient prouvé que la campagne n'est pas ennemie du progrès ni de l'art, comme on se plaît à le dire ! Il allait en avoir une nouvelle preuve le jour où, remplaçant son phonographe par un appareil de projection et ses rouleaux de cire par des bobines de pellicule, il entreprit de révéler aux fermiers, ouvriers agricoles et jeunes gens des bourgs la vie telle que la voit l'objectif cinématographique ! Ce fut la fortune !

Cette fortune — fortune toute relative, bien entendu, ses recettes quotidiennes s'élevant en moyenne à trois cents francs ce qui n'est pas mal pour un capital initial de mille francs ! — Charles Pathé, qui n'était pas un ingrat, la consacra au cinéma (1896) — sans pour cela abandonner complètement le phonographe — et il se mit à fabriquer des appareils de cinéma en même temps que des phonographes, des rouleaux de cire en même temps que des bobines de pellicule négative et positive : la marque de fabrique qu'il adopta — un coq lançant son cocorico ! — fut très vite aussi connue des amateurs de spectacles

cinématographiques que des amateurs d'auditions phonographiques (1).

Associé d'abord à l'ingénieur Joly (2) qui s'occupait de la partie mécanique de l'affaire, Charles Pathé réussit à intéresser ses trois frères à son entreprise — chacun d'eux lui versa pour commencer la modique somme de huit mille francs — et fit construire à Vincennes un premier atelier auquel il adjoignit bientôt de vastes studios où il allait se mettre à produire des films en tous genres.

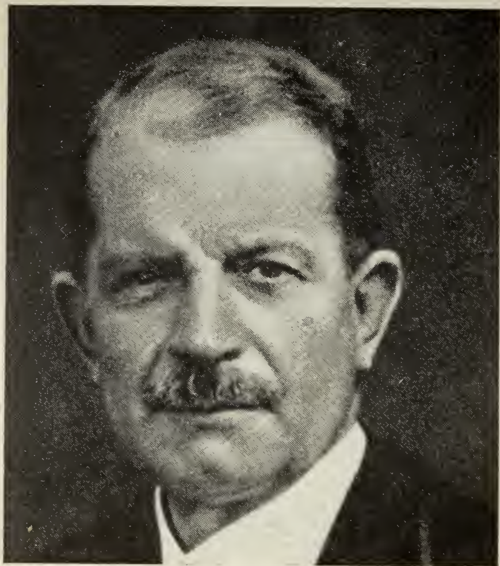
C'était avec les petites bandes documentaires plus ou moins d'actualité qui constituaient la seule production de l'époque que Charles Pathé avait fait ses premiers pas dans la carrière cinématographique. Ce fut donc tout naturellement à la confection de bandes de ce genre que se consacrèrent les ateliers de Vincennes et, de même que les Lumière avaient projeté sur l'écran du Salon Indien *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Charles Pathé lança *L'arrivée d'un train en gare de Vincennes* — ce fut le premier film de la firme — puis, continuant à agir comme s'il estimait qu'il ne pouvait rien faire de mieux que de mettre très exactement ses pas dans ceux de ses devanciers, comme les Lumière avaient eu *La Place de la Bourse à Lyon*, Charles Pathé tint à avoir sa *Place de la République à Paris*. Mais il ne fut néanmoins pas longtemps avant de pressentir que ces petites bandes ne suffiraient

(1) *Il est un peu étonnant qu'ayant orienté son activité à la fois dans les deux domaines, Charles Pathé n'ait pas pensé sérieusement à établir une collaboration entre le cinéma et le phonographe. C'est à Léon Gaumont que cette initiative appartiendra (V. p. 105). Pourtant il ne faut pas oublier* Le Muet Mélomane *de Zecca. (V. p. 65).*

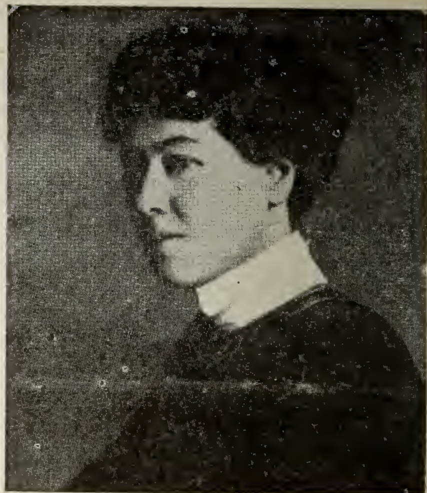
(2) *Henry Joly, propriétaire d'un bazar à Decazeville était venu à Paris en 1894 pour y monter une baraque foraine, ce qui le mit en relations avec Charles Pathé qui commençait à exploiter le kinétoscope Edison. Il se mit alors à fabriquer quelques bandes qui pouvaient être utilisées par cet appareil. Après quoi il avait construit un appareil qui n'était qu'une contrefaçon de celui d'Edison et dont il prit le brevet le 16 août 1896. Puis il se sépara de Pathé et continua à fabriquer des appareils. Ce fut lui qui installa au Bazar de la Charité la salle de cinéma qui fut l'origine de l'incendie (V. p. 67). Il fut aussi l'opérateur de prise de vues du* Coucher de la Mariée *qui fit courir tout Paris au cinéma du Café de la Paix (V. p. 60). Il imagina ensuite un système de synchronisation grâce auquel, en 1900, en même temps que Léon Gaumont, il projeta quelques films parlants et ne cessa de travailler modestement, obscurément à l'amélioration du Cinéma. Il mourut le 27 décembre 1945, la veille du jour où, à l'occasion du cinquantenaire du Cinéma, fut apposée sur la façade de l'immeuble du 14, boulevard des Capucines, une plaque portant les noms des « pionniers » français du Cinéma, parmi lesquels le sien ne figure pas (V. p. 34). Quelques mois plus tard, pour venir en aide à sa veuve, Jean Painlevé, avec sa générosité habituelle, fit une conférence où il évoqua la figure et les travaux d'Henry Joly.*

11. Charles Pathé et son plus précieux collaborateur Ferdinand Zecca *(à gauche)*.

12. Un des films les plus populaires de Zecca : *La Passion du Christ*.



13. Léon Gaumont.



14. Alice Guy,
réalisatrice des premiers films Gaumont

15. *Riquet à la Houppe,* film de la production Pathé, réalisé par Georges Monca que l'on voit dans le personnage du roi *(troisième à gauche).*

bientôt plus à la curiosité d'un public de jour en jour plus nombreux. Il conclut alors un accord avec Méliès pour l'édition et la diffusion des films que celui-ci produisait. Mais comme d'une part aucun goût naturel ne l'entraînait vers la fantaisie, la féerie, la fantasmagorie où se mouvait à l'aise le talent de Méliès et que, d'autre part, Charles Pathé avait auprès de lui un homme qui essayait de l'entraîner dans une voie opposée, une production très différente commença à sortir des ateliers de Vincennes.

L'homme de qui l'influence se manifestait ainsi et qui, des années durant, allait être le grand homme de la Maison Pathé est un être curieux, Ferdinand Zecca.

Engagé par Charles Pathé pour la production des cylindres phonographiques, Zecca, qui avait autant d'activité que d'ingéniosité, était très vite devenu le « Maître Jacques » de l'affaire. Musicien — sa virtuosité faisait merveille quand il fallait confier à la cire des rouleaux de phonographe un solo de piston ou de mandoline —, il ne se montrait pas moins précieux s'il s'agissait d'enregistrer des discours plus ou moins officiels et il avait été ainsi amené à réaliser avec la collaboration du chanteur Charlus, un dialogue phonographique, *Le Muet Mélomane*, qu'il eut l'idée de transporter à l'écran quelque temps plus tard en établissant un synchronisme entre l'image et le son. Cela se passait à l'époque où Léon Gaumont tentait lui aussi une collaboration du cinéma et du phonographe. Et puis il avait entrepris de petits films dont les titres disent bien ce qu'ils étaient et ce que leur auteur voulait qu'ils fussent : *La Soupière, La Mégère récalcitrante, La Loupe de Grand'-Maman, Comment Fabien devint architecte* (1), *Bataille d'oreillers* (2) et de ces petites bandes, Zecca était à la fois scénariste, réalisateur et interprète.

L'année 1900 va fournir à Charles Pathé une nouvelle occasion d'apprécier les qualités d'initiative et de débrouillardise de Zecca qu'il a chargé d'organiser le stand que la maison se devait d'avoir à l'Exposition. Dès lors, Charles Pathé ne jure plus que par Zecca et, ce qui est plus grave, ne voit plus que par les yeux de Zecca qui va devenir le directeur artistique de toute la production cinématographique de la maison Pathé. Nous aurons plus loin l'occasion et le devoir de parler plus longuement de lui (3).

---

(1) *De ce film Georges Sadoul dit qu'il est une contrefaçon d'un film de l'Anglais G. A. Smith* The House that Jack built *dans lequel « une architecture enfantine se construit toute seule par un effet de déroulement du film à l'envers ». (L'Ecole de Brighton : Cinéma n° 2. Editions Jacques Melot, Paris, 1945.)*

(2) *Ce film fut imité par tous les producteurs de l'époque, tant à l'étranger qu'en France et on retrouve des traces de ce sujet dans d'innombrables bandes jusques et y compris le* Napoléon *d'Abel Gance (1927).*

(3) *V. p. 76.*

Léon Gaumont aux Buttes-Chaumont

En même temps, une autre maison de production qui, pendant près d'un quart de siècle va, avec la maison Pathé, symboliser aux yeux du monde le Cinéma français, naît à Paris, grâce à l'initiative de Léon Gaumont.

Propriétaire d'une maison de construction d'appareils photographiques déjà avantageusement connus, Léon Gaumont est un homme très différent de Charles Pathé. Il n'a pas eu la vie difficile de celui-ci, il n'a pas non plus la hardiesse de son rival et il a reçu une formation intellectuelle beaucoup plus développée. Pourtant, à cette différence près qu'au lieu de courir les champs de foire, il est resté dans ses ateliers et dans son magasin de la rue Saint-Roch, à partir du moment où il prend contact avec le cinéma, la courbe de son évolution suit exactement celle de son concurrent : c'est par la construction des appareils qu'il débute (1) c'est par la production de films qu'il continue et les bandes qui sortent de ses studios des Buttes-Chaumont ressemblent comme des sœurs aux bandes qui sortent des studios de Vincennes et, pour achever la ressemblance entre ces deux futurs grands maîtres du cinéma français, Léon Gaumont a lui aussi son Zecca, un Zecca, à vrai dire, qui n'aura ni l'activité ni la persévérance de l'autre. Cette éminence grise des Etablissements Gaumont est une femme, Alice Guy, la propre secrétaire du patron, qui, un jour, obtient de celui-ci l'autorisation d'utiliser quelques mètres de pellicule à enregistrer les péripéties d'une petite histoire qu'elle avait imaginée et à laquelle elle avait donné ce titre qui dut faire pâlir de jalousie Méliès : *La Fée aux choux.* Comme Méliès, comme Zecca, Alice Guy fut non seulement auteur et metteur en scène mais encore, avec deux de ses amies, sa propre interprète. Inutile de dire que ce début fut un succès et un tel succès qu'Alice Guy obtint sans peine de son patron l'autorisation de récidiver et ce furent *Les méfaits d'une tête de veau,* après quoi, pour varier les plaisirs vint une *Passion,* la première des innombrables *Passions* qui se sont tournées dans tous les studios du monde. C'était dans un terrain vague entourant le petit atelier de deux cents mètres carrés où travaillaient douze ouvriers et dont un moteur à gaz de dix chevaux constituait toute la force motrice, que Mme Alice Guy se livrait à ces exercices divers. Ce terrain se couvrit rapidement de constructions qui se développèrent à mesure que les affaires de la maison s'amplifiaient (2).

---

(1) *Il avait acheté les droits aux inventions et procédés de Georges Demèny et il en exploitait les brevets.*

(2) *En 1912, ces constructions couvraient une superficie de quinze mille mètres carrés situés entre les rues de Belleville, du Plateau et des Alouettes.*

Pendant que sa secrétaire fait ainsi preuve d'un hardi féminisme en se lançant la première dans un métier où, au bout de cinquante ans d'une activité qui le força à recruter son personnel dans tous les mondes, le cinéma ne peut guère inscrire à son actif que six ou sept noms de femmes metteurs en scène (1), Léon Gaumont poursuit ses travaux préférés sur la cinématographie en couleurs et sur la collaboration de l'image et du son en vue d'un spectacle plus attrayant et surtout reproduisant plus complètement, plus exactement la vie. De ces travaux, Léon Gaumont apportera les premiers résultats à l'Exposition de 1900 mais, avant que celle-ci ouvre ses portes, le cinématographe aura eu à subir un assez rude assaut.

Dès qu'il avait affirmé sa vitalité, le cinéma avait connu les critiques et les remontrances de certains esprits chagrins qui, la première curiosité émoussée et sentant bien que le théâtre allait avoir en lui un redoutable concurrent — sinon dans le domaine artistique ou intellectuel mais du moins dans celui des recettes — s'étaient employés à lui reprocher sa bassesse, sa vulgarité — « attraction foraine » — ainsi que des éternels mécontents qui s'étaient dressés contre lui tout simplement parce qu'il était jeune et qu'eux ne l'étaient plus. Mais tout cela n'aurait pas été très grave s'il n'y avait eu la catastrophe du Bazar de la Charité (4 mai 1897).

Cette manifestation importante de la vie parisienne, à la fois charitable et mondaine, comptait au nombre de ses attractions une salle de spectacle cinématographique. Un film s'étant enflammé dans la cabine de projection mal close, l'incendie avait gagné l'énorme hall de bois et de toile. Les victimes avaient été nombreuses et l'émotion que cette catastrophe avait provoquée très vive et profonde. Et de tout cela on avait fait porter la responsabilité au cinématographe. Cette responsabilité était indiscutable mais l'appareil des frères Lumière ne constituait tout de même pas pour les foules qu'il attirait le danger que l'on voulait faire croire. A ce cri d'alarme les amateurs de spectacles cinématographiques étaient restés sourds et, faisant preuve de ce solide bon sens qui caractérise la masse de la population française, une fois prises les précautions qui s'imposaient et qui avaient été exigées des directeurs de salles, ils continuèrent à se presser de plus en plus nombreux devant les écrans qui leur procuraient une distraction qu'ils ignoraient quelques mois plus tôt et qui leur devenait chaque jour plus nécessaire et plus chère.

---

(1) *C'est en France que la mise en scène cinématographique attira le plus de femmes, car après Alice Guy il y eut Germaine Dulac, Renée Carl, Musidora, Gaby Sorère, J. Bruno-Ruby et en 1945 Jacqueline Audry et Andrée Feix. L'Amérique eut Loïs Weber et Dorothy Arzner; l'Allemagne Leni Riefenstahl et la Russie Olga Preobrajenskaïa.*

Ce mauvais pas franchi, le succès du cinéma était désormais assuré et on l'allait bien voir à l'Exposition universelle qui ouvrit ses portes à Paris, au printemps de 1900.

Mais avant de recevoir cette consécration populaire, le cinéma s'acquiert un droit à la reconnaissance des esprits sérieux.

Cinéma scientifique

Charles Pathé, s'il est encore incapable d'imaginer que le cinéma puisse être mis au service de l'art, a en effet rejoint les frères Lumière le jour où, ayant compris que la Science peut avoir en lui un utile collaborateur, il installe un petit laboratoire scientifique dans un coin de ses studios de Vincennes. C'est dans ce laboratoire, mis à la disposition du Dr Comandon par Charles Pathé, que fut utilisé pour la première fois le procédé dit du « ralenti » qui permit de réaliser des films de quelques mètres montrant toutes les phases de la germination d'une noix et de l'épanouissement d'une fleur de géranium (1898).

La même année, le Dr Doyen s'étant assuré la collaboration de Clément Maurice se fit cinématographier pendant une de ses opérations et, dans un article qu'il donna le 15 août à « La Revue Critique de Médecine et de Chirurgie » il indiqua quelques-unes des raisons auxquelles il avait obéi en agissant ainsi : « On ne se rendra jamais compte, sur un sujet d'amphithéâtre, de la manière dont doit être conduite l'opération sur le vivant... Si vous photographiez au cinématographe une opération typique, vous ferez comprendre en moins d'une minute à un millier de personnes ce que toute une conférence ne pourra démontrer qu'à un petit nombre d'étudiants placés à proximité du professeur. Les élèves des pays les plus éloignés pourront ainsi se familiariser avec la pratique des principaux maîtres. Ils pourront comparer sur l'écran les procédés concurrents et apprécier plus exactement les progrès accomplis... Un dernier résultat, le plus inattendu peut-être de l'application du cinématographe à la reproduction des opérations chirurgicales est le bénéfice que peut en retirer chaque chirurgien. Lorsque j'ai vu pour la première fois se dérouler sur l'écran une de mes opérations, j'ai constaté combien je m'ignorais moi-même. Bien des détails de technique que je croyais jusqu'alors satisfaisants m'ont paru défectueux. J'ai corrigé, j'ai amélioré, j'ai simplifié ce qui devait l'être, de telle sorte que le cinématographe m'a permis de perfectionner considérablement ma technique opératoire ! » (1)

---

(1) *De nombreux films furent ainsi enregistrés. Un des plus curieux fut celui qui montrait l'opération sensationnelle pratiquée sur « les sœurs siamoises » Radica et Doodica.*

A quelle torture un tel résultat a-t-il dû soumettre la modestie des frères Lumière ! Comme ils avaient eu raison d'avoir foi en leur invention en tant qu'instrument de laboratoire !

Ainsi, à peine âgé de trois ans, le cinématographe, répondant généreusement aux espoirs que ses pères avaient mis en lui, voyait s'ouvrir devant ses pas, grâce au Dr Comandon et à Charles Pathé d'une part et au Dr Doyen d'autre part, deux domaines où il allait pouvoir rendre des services considérables : celui de l'observation scientifique et celui de l'enseignement.

5

A L'EXPOSITION DE 1900

Le cinéma en était là lorsque s'était ouverte l'Exposition universelle de 1900.

Partout ailleurs que dans une « Histoire du cinéma » on serait autorisé à dire que le cinéma fut le roi de cette grande manifestation. Pour ne pas être taxés d'obéir à une idée fixe, disons simplement qu'il en fut une des grandes attractions, la plus courue sans doute, la plus répandue certainement.

A chaque détour de l'immense enceinte qui englobait l'Esplanade des Invalides, le Champ de Mars, les Jardins du Trocadéro, le Cours la Reine, un écran était dressé. Dans chacun des pavillons de la fameuse rue des Nations il y en avait un, chargé de faire connaître les beautés touristiques et les ressources naturelles du pays et un autre encore — gigantesque (1) — au beau milieu de la Salle des Fêtes — véritable Salon d'Honneur — occupant la partie centrale de la populaire Galerie des Machines, seul vestige, avec la Tour Eiffel, de l'Exposition de 1889; il y en avait par douzaines, partout où l'on souhaitait que la foule s'arrêtât et c'est tout juste si la crainte qu'un si lourd anachronisme ne fît naître sourires et brocards empêcha qu'il y en eût un ou deux parmi les attractions du « Vieux Paris » grouillant de truands et de ribaudes.

La plupart de ces écrans étaient employés comme l'avait été celui du Salon Indien, comme l'étaient tous ceux qui déjà voyaient chaque jour venir à eux pareillement sur les cinq continents la foule des fatigués, des ennuyés avides de se reposer et de se distraire et, moins nombreux, les curieux avides d'apprendre !

Mais parmi les hommes qui s'étaient voués au service du nouveau mode d'expression, il y en avait quelques-uns qui ne pensaient pas que tout avait été fait et que le cinéma ne pût pas atteindre un niveau plus élevé que celui où l'avait porté le premier bond de sa jeune vigueur.

(1) *Cet écran mesurait vingt et un mètres de largeur et quinze mètres de hauteur. Vingt-cinq mille spectateurs pouvaient contempler les projections. Un projecteur de marine de cent vingt à cent cinquante ampères fournissait la source lumineuse. On voyait des deux côtés de l'écran que l'on mouillait pour obtenir une bonne transparence. Pendant le jour l'écran restait immergé dans une cuve recouverte par un double jeu de trappes. Le soir, deux treuils situés sous la coupole le remontaient en place. (G.-M. Coissac : Histoire du cinéma.) On essaya aussi des séances en plein air en installant un écran sous la Tour Eiffel. Mais un essai qu'on en fit montra qu'il serait très difficile, à cause des courants d'air qui règnent à peu près constamment entre les piliers de la Tour, de donner à l'écran la fixité nécessaire et on abandonna ce projet.*

C'est ainsi que parmi les attractions où le cinéma tenait le rôle principal il y en eut deux où la présentation des vues animées, telle qu'elle avait lieu jusqu'alors, fut jugée insuffisante : le « Maréorama » et « le Ballon-Cinéorama » de Grimoin-Sanson (1).

Au « Maréorama » un décor représentant le pont d'un paquebot avait été construit et c'était sur ce pont que se tenaient les spectateurs pendant que sur l'écran garnissant un des côtés de la salle étaient projetées des vues prises sur les quais et à la sortie du port de Marseille, puis en haute mer et enfin à l'entrée du port d'Alger, l'ensemble s'efforçant de donner l'impression d'une traversee rapide mais exacte en ses principaux éléments : départ et arrivée.

Le « Ballon-Cinéorama » partait du même principe mais était un peu plus compliqué, puisque le décor dans lequel le spectateur faisait son entrée était chargé de donner à celui-ci l'impression qu'il était dans la nacelle d'un ballon et comme cette nacelle occupait le centre de la salle, la projection avait lieu à l'aide de dix appareils sur un écran garnissant la paroi circulaire de la salle, les vues devant se raccorder avec une précision assez difficile à obtenir (2).

Cette mise en scène partait d'un désir de faire ce qui n'avait pas encore été fait, dont le moins qu'on en puisse dire est qu'il était touchant à force de bonne volonté, mais elle était l'exploitation d'un principe faux, le cinéma n'ayant pas besoin de tant de précautions et possédant un pouvoir de suggestion bien supérieur à celui de tous les cartonnages dont on peut entourer le spectateur : celui-ci n'aura jamais rien de mieux pour mettre son imagination en action qu'un écran nu et blanc sur lequel viennent s'inscrire des images qui ont été composées à son intention. Mais à agir comme ils l'avaient fait, ceux qui avaient eu l'idée du « Maréorama » et du « Ballon-Cinéorama » avaient une excuse puisqu'ils avaient tout simplement obéi au grand courant réaliste qui baignait toute la vie artistique de l'époque et par lequel il fallait absolument faire emporter le cinéma — du moins le croyait-on — si l'on voulait qu'il pût gagner la haute mer et voguer vers ses destinées.

---

(1) *Raoul Grimoin-Sanson, né en 1860, prestidigitateur comme Méliès, auteur de toute une série d'inventions dont plusieurs, comme le phototachygraphe, répondaient aux préoccupations qui avaient amené la découverte du cinématographe. C'est à lui que l'on doit l'invention de la « croix de Malte » qui supprima le scintillement rendant la projection cinématographique si fatigante pour les yeux. Président du « Comité Marey », il mena une longue et active campagne afin d'établir de façon précise les origines du cinématographe. Quand il mourut en 1941, il travaillait à l'étude du relief.*

(2) *Mal aérée, la salle du Cinéorama apparut dangereuse aux services de sécurité de la Préfecture de police qui en ordonnèrent la fermeture. Cette expérience, résultat de quatre années d'efforts, coûta très cher à Grimoin-Sanson qui n'en continua pas moins à travailler à l'amélioration du cinéma.*

Essais de cinéma parlant

Une troisième attraction inédite était encore offerte aux visiteurs de l'Exposition. Singulièrement plus hardie, elle devait ouvrir à l'invention des frères Lumière un domaine qui, après être resté plus de vingt-cinq ans à peu près en friche, se révélera si riche que la vie et l'art cinématographiques s'en trouveront l'une bouleversée et l'autre détourné de ses fins naturelles : c'était le premier essai de cinéma parlant.

Léon Gaumont avait imaginé un système de synchronisation commandé électriquement entre la projection du film et le déroulement du rouleau de phonographe. A l'enregistrement les deux opérations n'avaient pas lieu simultanément et l'on procédait déjà comme on le fait aujourd'hui pour le « doublage » des films parlants : les yeux fixés sur l'écran où son image était projetée telle qu'elle avait été enregistrée pendant qu'il récitait le texte dont ses gestes étaient le commentaire, l'acteur débitait une seconde fois le même texte devant l'appareil qui le gravait sur la cire du rouleau (1).

C'était assez compliqué mais le résultat n'était pas mauvais : il valait déjà à peu près ce que vaut, quinze ans après la mise au point du parlant un doublage moyen et il donnait toute satisfaction au public de l'époque qui, s'il ne criait pas au miracle, passait un agréable quart d'heure à écouter et à voir — en même temps, tout comme au théâtre — Coquelin aîné récitant la tirade « des nez » ou la ballade du duel de *Cyrano de Bergerac,* Galipaux mimant non moins qu'il le disait un des monologues qui, au moins autant que les innombrables rôles qu'il avait tenus de l'Odéon au Vaudeville, avaient contribué à le rendre populaire, Yvette Guilbert chantant une chanson de Xanrof et pour finir les Sociétaires de la Comédie-Française — ce fut sans doute la première apparition de ceux-ci sur un écran — jouant une scène des *Précieuses Ridicules.* Vraiment les badauds qui étaient entrés dans la petite salle de « la rue de Paris » comme ils seraient allés, quelques pas plus loin, voir danser Cléo de Mérode ou mourir en passant par toutes les nuances de la pâleur l'émouvante Sada Yacco, en avaient, comme on dit, pour leur argent. Et M. Léon Gaumont aussi. Celui-ci, pourtant, plus difficile que ceux qui lui avaient apporté leurs

---

(1) *Vers la même époque, Auguste Baron qui devait mourir en 1937, aveugle et dans la misère, avait déposé une demande de brevet pour un dispositif à peu près analogue à celui que Léon Gaumont utilisa à l'Exposition de 1900. (V. vol. IV)*

vingt sous, ne jugeait pas satisfaisants les résultats qu'il avait obtenus et poursuivait avec autant de persévérance que d'ingéniosité ses travaux, lesquels devaient aboutir, deux ans plus tard, au « portrait animé » et en 1910 à la mise au point du « Chronophone ». (1)

(1) *V. p. 97*

ÉVOLUTION DE L'INDUSTRIE : CHARLES PATHÉ ET FERDINAND ZECCA

A COMBIEN de dizaines, de centaines de milliers de visiteurs venus de tous les coins du monde, l'Exposition de Paris avait-elle révélé le cinéma, ses pompes et ses œuvres ? Ceux-là étaient autant de nouveaux clients pour les salles de projection de la ville ou du bourg qu'ils habitaient et si cette ville, si ce bourg ne possédait pas encore d'écran, ces clients en puissance s'estimaient volés et il fallait leur donner au plus vite les plaisirs auxquels ils prétendaient avoir droit depuis qu'ils avaient eu la révélation du cinéma sur les bords de la Seine. Cette clientèle n'était pas très difficile et quand elle était en possession de l'écran dont elle avait besoin, elle n'avait guère d'exigences quant à la qualité des films projetés, pas plus en fait que ceux qui avaient découvert le cinéma, cinq ans plus tôt, entre les quatre murs garnis de tapis orientaux du Salon Indien : les uns comme les autres subissaient l'impression de miracle qui se dégageait des images animées qu'on leur offrait et qui agissaient sur leur esprit un peu à la façon d'un narcotique et dans cette torpeur tout leur était bon qui ne les en tirait pas.

Cette deuxième vague d'amateurs n'eut donc aucune influence immédiate sur l'amélioration de la qualité de la production, mais elle en eut une grande sur sa quantité.

En effet, la demande fut telle que, pour y répondre, de nouveaux producteurs s'improvisèrent, à l'exemple de Pirou dit « le photographe des Rois », le premier opérateur de celui-ci, Léar (1), de Georges Mendel, de Grimoin-Sanson, sans parler de « La Bonne Presse » qui, ayant constaté le succès qu'avaient remporté, dès 1897, les films réalisés par un Frère des Ecoles chrétiennes, le Frère Basile, en collaboration — plutôt inattendue — avec Léar, embrigada le cinéma parmi les moyens

---

(1) *Léar (de son vrai nom Kirchner) fut non seulement un bon opérateur mais encore un chercheur que la technique du cinéma passionna. Il prit d'innombrables brevets et ses travaux apportèrent d'heureuses améliorations aux divers appareils utilisés par l'industrie cinématographique.*

de propagande dont elle se servait et qui entreprit alors une production, très vite des plus importantes, de films inspirés de la Bible, de l'Evangile, de la Vie des Saints, et des manuels de morale en action (1).

Malgré cette concurrence, ce sont toujours Charles Pathé, Léon Gaumont et Georges Méliès qui mènent le mouvement.

Les bandes que ce dernier sort de son studio de Montreuil ont perdu toute modestie. Il y a longtemps qu'ayant présenté à Charles Pathé et à Zecca une *Cendrillon* qui atteignait le métrage de sept cents mètres et qu'ayant refusé de réduire ce métrage de sept cents à trois cents mètres comme le demandait Zecca, il a rompu avec Pathé. Mais cela n'a pas été une leçon pour lui car, quelle que soit leur longueur, ses films connaissent un succès de plus en plus vif. Sa rupture avec la grande maison de Vincennes lui est au contraire un excitant car il va avoir à l'emporter dans la lutte qui vient de s'ouvrir entre lui et Zecca, lutte qui va s'étendre sur plusieurs années.

C'est alors que Méliès fut sollicité par Fontanes, directeur du Châtelet afin de collaborer à la mise en scène de la féerie *Les quatre cents Coups du Diable.* Il s'agissait de réaliser à l'aide du cinéma une partie de la pièce pour laquelle la machinerie théâtrale s'avérait insuffisante : la course à travers les espaces interplanétaires d'un fiacre à l'intérieur duquel se trouvait un des meilleurs comiques de l'époque, l'amusant Claudius. Cette proposition répondait trop exactement à la conception qu'il avait d'un « Théâtre cinématographique » pour que Méliès ne l'accueillît pas avec empressement. Le tableau qu'il réalisa grâce à une série de truquages ingénieux qui n'étaient pas tous d'ordre cinématographique mais plutôt d'ordre mécanique, fit très gros effet lorsqu'il fut projeté sur l'écran installé dans l'immense cadre de la scène du Châtelet.

Ce n'était pourtant pas la première fois que le cinéma était appelé à collaborer avec le théâtre. Dès septembre 1899, en effet, Georges Monca qui était metteur en scène au Théâtre de la République (Théâtre du Château d'Eau) avait eu l'idée de se servir du cinéma pour les représentations d'un mélodrame de Fernand Meynet *L'Auvergnate* : une scène que l'on projetait sur un écran installé dans le cabinet d'un juge d'instruction prouvait au bon moment la culpabilité d'un personnage insoupçonné et du même coup l'innocence de l'héroïne injustement accusée. Les rôles de cette petite scène dont le succès fut très grand

---

(1) *Ces films d'inspiration religieuse connurent immédiatement un si grand succès qu'ils eurent de nombreux imitateurs. C'est ainsi que la Maison Pathé fit, en 1902, une* Passion *qui, en 1945, n'avait pas encore cessé sa carrière dans les missions d'Afrique et d'Océanie.*

tant à cause de son ingéniosité que de sa nouveauté étaient tenus par Renée Cogé, Charles Vayre (1) et Georges Monca (2).

Par la suite nous retrouverons le cinéma collaborant de façon plus ou moins heureuse à de très nombreux spectacles en tous genres de l'Ambigu (3) à l'Opéra (4) en passant par les Folies-Bergère (5).

Le jour où, dans un mouvement de mauvaise humeur, Méliès était parti de Vincennes en claquant les portes, il avait fait la partie belle à Zecca : désormais celui-ci va pouvoir régner en maître absolu sur la maison Pathé (6). Il en profitera pour orienter tout naturellement la production de Vincennes dans une voie que Méliès n'a pas encore foulée : celle du réalisme intégral.

Naissance du réalisme

Sans doute y a-t-il un peu de tout dans l'abondante production que Zecca va diriger — il y a même des films comme *Les sept châteaux du Diable* que Méliès aurait pu signer, il y en a aussi comme cette *Catastrophe de la Martinique* qui ne sont qu'une copie de ceux que Méliès a réalisés — mais de tous les genres dont on trouvera des mani-

---

(1) *Charles Vayre resta fidèle au cinéma, tout en écrivant de nombreux romans feuilletons, et son nom figure en tête de maint scénario de film.*

(2) *Georges Monca fut un des metteurs en scène les plus actifs du cinéma français. Nous le retrouverons plus loin.*

(3) *Dans un mélodrame* La Fleuriste des Halles *(1900) dont l'héroïne qui avait un fils soldat, voyait en rêve la charge des cuirassiers de Reischoffen — un des épisodes les plus populaires de la guerre de 1870 — grâce à la projection d'un petit film reproduisant une charge de cuirassiers sur un champ de manœuvres.*

(4) *Dans le drame lyrique de Sylvio Lazzari* La Tour de Feu. *Sur un écran placé entre des rochers, au fond de la scène, étaient projetées des vues de vagues qui constituaient un décor animé d'un effet intéressant. Le cinéma fut encore employé pour « la chevauchée des Walkyries » et pour certains tableaux de* La Damnation de Faust.

(5) *Au cours d'une revue dont Max Linder était la vedette. Un tableau projeté sur l'écran montrait l'acteur arrivant en ballon sur le toit de l'établissement. Puis l'écran disparaissait et l'acteur « en chair et en os » faisait son entrée en scène par les cintres. Max Linder usa de cette présentation dans le sketch qu'il promena au cours d'une longue tournée à travers l'Europe.* *(V. p. 88).*

(6) *Il commença par engager sa femme pour tenir des rôles dans ses films et son frère, Z. Rollini, pour lui fournir des scénarios. Celui-ci, tantôt sous le nom de G. Rollini, tantôt sous celui de Z. Rollini, eut une activité cinématographique variée et assez grande qui se poursuivit jusqu'aux environs de 1923 sous la forme d'articles publiés sous l'une ou l'autre de ces signatures et aussi sous celle de Georges Dyerres dans divers journaux de cinéma.*

festations plus ou moins nombreuses, plus ou moins heureuses, celui qui, par-dessus tous les autres, va s'imposer opposera à la fantaisie charmante et bon enfant de Méliès, un réalisme précis et brutal qui s'épanouira sans aucune contrainte dans une atmosphère de fait divers et de crime. C'était à Jules Verne, à Perrault et aux féeries du Châtelet que Méliès était allé demander son inspiration ; c'est à l'Ambigu et même au Grand Guignol, alors en plein épanouissement, en pleine vogue de snobisme, et aux couvertures en couleurs du « Petit Journal Illustré » que la production Pathé va faire concurrence : grâce à Zecca le crime fait son entrée au studio. D'emblée, il s'y plaît, s'y installe comme chez lui. Si bien qu'aujourd'hui encore on l'y trouve à demeure.

Ah ! cette *Histoire d'un Crime* ! Avec ses tableaux d'un si ingénu et si convaincu réalisme — directement emprunté à l'esthétique du Musée Grévin (1). Rien n'y est oublié : apache en casquette à pont guettant sa victime — un garçon de banque — magistrats en redingotes procédant aux premières constatations, agents arrêtant l'assassin dans un bar louche et criminel payant, comme il se doit, sa dette à la Société sous le couperet de la guillotine dressée devant la porte de la Roquette ! Sans parler du rêve qui, très moralement, hantait en sa cellule les nuits du condamné revivant son crime.

Avec ce film, le cinéma écrivait la première page de l'histoire, la très longue histoire de la difficile et ardente lutte qu'il eut, en tous pays, à soutenir contre les représentants de la morale traditionnelle, incarnée en la Censure : la dernière scène de *l'Histoire d'un Crime* dut, en effet, être supprimée par ordre de la Préfecture de Police (2), au lendemain de la première projection du film sur les écrans parisiens. Voilà un titre à inscrire à l'actif de *L'Histoire d'un Crime* mais ce film en a d'autres et d'abord celui d'avoir ouvert devant les commerçants du film les portes du domaine grisant des grosses recettes : la bande avait coûté trois mille francs et en quelques semaines il allait en être vendu plus de deux cents copies au prix de deux cents francs l'une. N'y avait-il pas là de quoi confirmer Charles Pathé dans l'impression qu'il avait déjà depuis longtemps que Zecca était un grand homme. Mais tout cela ne serait rien si les sept tableaux dont se composait *L'Histoire d'un Crime* — l'assassinat, l'arrestation, la confrontation, la Cour d'Assises, la prison, le dernier jour du condamné, la guillotine — par le succès qu'ils obtinrent, bien plus que par leur valeur n'avaient révélé à

(1) *On a dit que c'était au cours d'une visite du Musée Grévin que Zecca avait eu la première idée de son film. Ce doit être exact. C'est en tout cas vraisemblable.*

(2) *Il n'y avait pas encore à cette époque d'organisme de censure cinématographique. C'est la guerre qui dota le cinéma d'une censure dont, par la suite, il lui fut impossible de se débarrasser.*

tous ceux qui s'intéressaient au cinéma un évangile nouveau, celui du réalisme, qui allait se répandre aussi rapidement parmi les producteurs et les auteurs de films que parmi les spectateurs avides d'émotions fortes. Ainsi, l'effort spontané, instinctif de Méliès allait être rendu inutile, toute lutte entre le rêve et la réalité étant impossible, la clientèle de l'une écrasant de sa masse la clientèle de l'autre.

Méliès n'abandonne pourtant pas la lutte et, loin de se résigner, il s'engage hardiment à son tour dans la voie que vient d'ouvrir son rival, ce qui nous vaut *Les Incendiaires*, qui, à cette seule différence que le héros — si l'on peut dire — du film n'est plus l'assassin d'un garçon de recettes, mais une bande de malfaiteurs incendiant fermes et récoltes, n'est qu'une copie du film de Zecca (1). Celui-ci, qui semble un peu grisé par son succès, ne résiste pas à la tentation de donner une réplique à *L'Histoire d'un Crime*, une réplique agrandie, puisqu'en cédant à cette tentation, il produit une série de films montrant l'histoire de *La Peine de Mort à travers les âges* : on ne peut plus ouvertement répondre aux goûts les moins louables du public. Puis, devenant de plus en plus ambitieux, Zecca aborde un nouveau genre : celui du film à prétentions sociales avec *Un Drame de la mine, La Vie dangereuse, L'Honneur d'un Père* (1905), *L'Ecole du Malheur, Victime de l'alcoolisme*, après quoi il ne lui reste plus qu'à se lancer dans la grande reconstitution historique ou pseudo-historique avec une *Vie de Jésus*, selon les plus purs canons de la rue Saint-Sulpice, pour avoir fait le tour de tous les genres que le cinéma se croyait alors capable de traiter. (2)

Zecca est-il « le plus petit des grands hommes » ainsi que Sacha Guitry s'est plu — et peut-être amusé — à l'affirmer dans le film-reportage *Ceux de chez nous* qu'il réalisa en 1915 et dans lequel l'auteur de *L'Histoire d'un Crime* voisinait avec Renoir et Sarah Bernhardt ? La question n'a jamais été posée, même par ceux qui se sont penchés avec le plus de sollicitude sur cette période de l'histoire du cinéma. Ce qui est certain c'est que Zecca était de petite taille. Ce qui ne l'est pas moins c'est qu'il fut grand par son activité et, ce qui est plus important, par l'influence qu'il exerça sur l'orientation de la production des années 1900-1910 et de ce que l'on est bien forcé de commencer à appeler « l'Art » cinématographique. Qui pourrait, en effet, affirmer que sans Zecca le cinéma aurait connu le sous-titre ? (3). Ou encore

(1) *De nombreuses et interminables polémiques se sont produites à propos de ces deux films sans qu'une vérité absolue eût pu apparaître.*

(2) *Zecca ne se crut même pas interdit d'opérer dans le domaine qui avait fait le succès de Méliès et soit personnellement, soit par ses collaborateurs : Chaumont et Gaston Welle, un ancien prestidigitateur comme Méliès, il réalisa une importante série de films féeriques.*

(3) *C'est dans* Les sept Châteaux du Diable *que Zecca eut recours pour*

qu'Albert Capellani aurait eu l'idée de tirer des *Misérables* de Victor Hugo un film en quatre épisodes, dont chacun devait être projeté séparément, car c'est à Zecca que doit être attribué le mérite de cette initiative qui devait marquer assez profondément la production française à la veille de la guerre ? Quant à son œuvre personnelle, elle vaut à peu près ce que vaut le cinéma en ces années. Il ne convient pas de hausser les épaules et de déclarer d'un air de souverain mépris : « Ce n'est rien, ce n'est qu'un film de Zecca ! » mais il ne convient pas non plus, comme l'ont fait certains (1) de voir en Zecca un précurseur ignoré du surréalisme... Un film de Zecca ne se distingue à peu près en rien d'un autre film sortant des studios de Vincennes. Et il en sort beaucoup.

Premiers metteurs en scène et scénaristes

En effet, au lendemain du succès de *L'Histoire d'un Crime*, Charles Pathé a donné à Zecca plusieurs collaborateurs comme Lucien Nonguet, Georges Monca, Gaston Welle, Chaumont, Gaston Brotteaux, André Heuzé, Lépine, Henri Desfontaines qui vont être les premiers que l'on désignera du nom de metteurs en scène ainsi que deux scénaristes : Daniel Riche et Camille de Morlhon. Puis vint une seconde équipe avec Louis Gasnier, Romeo Bosetti, Gambard et une troisième avec Andréani, Garbagni, Albert Capellani, Georges Hatot, René Leprince, Jean Kemm, Pouctal et enfin Alfred Machin qui tournera en Belgique plusieurs films pour la grande maison de Vincennes.

Ce fut un heureux moment pour Zecca et pour ces nouveaux venus qui, lorsqu'ils n'avaient pas à se débattre au milieu des péripéties imaginées par un scénariste à vingt-cinq ou cinquante francs — car c'était là les prix qu'en ces temps innocents étaient payés les meilleurs scénarios ! — avaient l'honneur de collaborer avec les plus illustres représentants de la littérature et de l'art dramatique de tous les pays et de tous les temps.

Une boutade de Zecca peut donner une idée de cet état de choses et de l'état d'esprit qui en était la conséquence :

---

la première fois à l'introduction de quelques lignes explicatives entre deux images. Il fut, à cette occasion, rappelé à l'ordre par Charles Pathé qui avait reçu des lettres de protestation de certains de ses clients estimant qu'ils avaient été lésés, n'ayant pas reçu le métrage de spectacle promis et demandant que fût défalqué de leurs factures le montant du métrage consacré à des textes au dépens des images.

(1) *G. Franju : « Le Classicisme de Méliès et Zecca » (La Cinématographie Française, novembre 1935, numéro spécial du quarantième anniversaire du cinéma.)*



16. Max Linder.

17. Max Linder dans *Le premier cigare*, de Lucien Nonguet *(Film Pathé, 1906).*

18. Prince-Rigadin dans *Les Terreurs de Rigadin*, un des premiers films où la « surimpression » fut largement utilisée.

— Mon vieux, je suis en train de refaire Shakespeare ! déclarait-il à Michel Carré qui l'avait surpris en plein travail. Ah ! Ce qu'il est passé à côté de belles choses cet animal-là !

Les metteurs en scène de cette époque ne commettaient pas la même erreur. Avec eux on pouvait être tranquille : ils ne passaient pas à côté des beautés qui leur tombaient sous la main... Ils en auraient plutôt ajouté !

Il y avait donc de tout dans les films qui sortaient des studios Pathé, de quoi répondre à tous les besoins, à toutes les demandes des directeurs de cinémas qui se flattaient — déjà — de connaître les goûts de leur clientèle.

C'est ainsi qu'André Heuzé, à la fois scénariste et metteur en scène, qui avait commencé, comme tout le monde, par faire des bandes dont l'essentiel était constitué par une poursuite due au plus banal des accidents : *La Course des sergents de ville, Les débuts d'un chauffeur, Voleur de bicyclettes, La course à la perruque* (où il fit débuter André Deed qui connaîtra par la suite une certaine popularité), en vint assez rapidement à des sujets moins puérils dont certains ne cherchaient pas à dissimuler leurs prétentions à la comédie psychologique, comme *L'Age du cœur,* pendant que d'autres tendent nettement vers le drame, *La Vengeance du Forgeron,* voire vers le drame social *A Biribi* — l'antimilitarisme était à la mode et il n'y avait pas si longtemps qu'étaient apparus aux étalages des libraires *Sous-Offs* de Lucien Descaves et *Le Cavalier Miserey* d'Abel Hermant — sans pour cela renoncer à la poursuite qu'il essayait de renouveler en en faisant un élément constitutif de l'action dans *Les chiens contrebandiers.* (1)

Georges Monca, engagé chez Pathé, après quelques succès d'interprète, chez Gaumont, notamment dans un des premiers films de Feuillade : *C'est papa qui prend la purge !,* y débuta comme acteur dans un film *Le Roman d'un malheureux* que ses auteurs, Rollini scénariste et Lucien Nonguet, metteur en scène, n'hésitaient pas à présenter comme une « étude sociale ». Puis, au début de 1908, il abandonna complètement l'interprétation pour se consacrer uniquement à la mise en scène, plus particulièrement à celle des scénarios écrits par Daniel Riche et Camille de Morlhon.

Celui-ci, engagé comme scénariste n'avait pas été longtemps avant de se faire le metteur en scène des scénarios qu'il écrivait et en quatre années — 1908-1911 — il réalisa plus de cent films en tous genres —

(1) *André Heuzé quitta bientôt Pathé pour entrer aux « Grands Films Populaires » de Lordier où il se lança dans la réalisation d'œuvres de plus grande envergure comme* Les Aventures de Lagardère *et* Le Bossu *qui le placèrent au premier rang des metteurs en scène de l'époque.*

scénarios originaux et adaptations de pièces de théâtre — dont la longueur variait de cent à six cents mètres. Parmi ces films *Sémiramis* (trois cents mètres) qui fit grand bruit dans le monde des studios par le luxe de la mise en scène : on y voyait entre autres « clous » un ballet dansé sur les bords et dans l'eau d'une piscine, ballet qui, sauf erreur, doit constituer la première apparition sur l'écran des « bathing-girls » dont Mack Sennett devait quelques années plus tard faire si grand usage. Enfin, il convient d'inscrire à l'actif de Camille de Morlhon une autre initiative aussi hardie qu'intéressante : en 1911, il obtint de Charles Pathé d'aller en Algérie pour y tourner une série de films dont l'action aurait pour toile de fond les sites de cet admirable pays que les cinéastes avaient jusqu'alors ignoré. Il constitua une troupe dont les deux vedettes étaient Léontine Massart qui avait déjà été bien souvent son interprète et Paul Franck, et dans laquelle figurait une jeune artiste encore complètement inconnue qu'il avait découverte : Valentine Tessier. De ce voyage, Camille de Morlhon rapporta : *Vengeance Kabyle, L'Ouled Nail, En Mission, L'Otage.* Mais en 1912, Camille de Morlhon se sépara de Pathé pour se faire son propre producteur. Il fonda la firme *Valetta,* réalisant toute une série de bandes dont Pathé resta l'éditeur. Les quatre années qu'il avait passées dans les studios de Vincennes avaient rendu Camille de Morlhon audacieux : les films qu'il tourna de 1912 à 1914 ne mesuraient jamais moins de mille quatre cents mètres ; *Une brute humaine* qui fit connaître un jeune acteur de grand talent, Jean Dax, atteignit même pour la première fois les deux kilomètres de pellicule. Mais cette audace lui réussissait puisque, pour la première fois depuis *L'Histoire d'un Crime* d'heureuse mémoire, ce film fut tiré à plus de deux cents copies positives ! Camille de Morlhon ne se contentait d'ailleurs pas d'être audacieux, il était aussi prodigue ou du moins en avait-il la réputation : ne donnait-il pas à ses principaux artistes, Léontine Massart, Jean Dax, Pierre Magnier, des cachets de cent francs et n'allait-il pas jusqu'à offrir trois cent cinquante francs à Claude Garry qu'il voulait avoir pour interprète de son *Don Quichotte* ! Pensez donc ! Un acteur qui touchait trente et même vingt francs pour une journée de travail s'estimait bien payé et Charles Pathé qui savait pourtant la valeur d'une pièce de cent sous ne louait-il pas le studio de prise de vues, décors, matériel et personnel compris... cinquante francs par jour ! De l'importante production qui marque pour Camille de Morlhon ces trois années il convient de mettre particulièrement en évidence *L'Ambitieuse,* car c'est dans ce film que débuta devant l'objectif un jeune artiste qui allait devenir aussi célèbre par ses créations cinématographiques que par ses interprétations théâtrales : Gabriel Signoret ; *Le Collier de la Reine,* dont l'interprétation réunit Duquesne, Berthe Bovy et une comédienne que l'on vit rarement sur

les écrans où sa beauté aurait certainement été non moins appréciée que son talent : Jeanne Provost ; *Britannicus*, avec Signoret, Jean Hervé, Sylvie ; *Cœur de Gavroche* avec France Dhélia qui va très vite devenir une des vedettes les plus populaires de l'écran français et Félix Gandéra qui va bientôt renoncer à son métier d'acteur pour se faire auteur en attendant de devenir metteur en scène de cinéma. En 1914, Camille de Morlhon préparait un long voyage à travers l'Europe afin d'en rapporter des films dont l'action se déroulerait dans des paysages encore inconnus du public français, lorsque la guerre éclata.

Enfin il convient d'ajouter à ces noms celui d'un acteur qui, en 1907, eut la chance de créer un « type » qui, pendant quelque temps, connut une véritable popularité, celui du policier flegmatique et grand fumeur de pipe dont on retrouve des traces tout au long de l'histoire du cinéma et qui a son aboutissement dans le Maigret des films — comme des récits — de Georges Simenon : Nick Winter, l'ancêtre de tous les Sherlock Holmes et Nick Carter que l'écran nous a montrés, Nick Winter qui finit par constituer le véritable état civil de son créateur, en dépit de tous les autres rôles que celui-ci tint dans les studios comme sur les planches. (1)

Organisation commerciale

Cet effort de production n'avait été possible que parce qu'il était appuyé sur une organisation administrative et commerciale de premier ordre servie, on peut bien le dire sans diminuer en rien le mérite de Charles Pathé, par une chance qui ne s'était trouvée en défaut qu'une fois, le jour où, au lendemain de l'incendie du Bazar de la Charité, deux des frères Pathé s'étaient retirés de l'affaire au lancement de laquelle les huit mille francs confiés à la caisse par chacun d'eux avaient efficacement contribué. Mais ce départ avait été compensé très vite par une arrivée, celle de l'homme et du compte en banque que, dans son amour de l'indépendance, Georges Méliès avait dédaignés. Charles et Emile Pathé étaient restés seuls mais ils avaient le million de Grivolas : Charles prit en mains le rayon « cinéma », Emile le rayon « phonographe » et cela jusqu'en 1908. A cette date, les affaires se développant plus considérablement que dans leurs heures de confiance la plus optimiste ils n'auraient osé l'espérer, les deux frères avaient décidé de séparer complètement les deux branches de leur activité, décision

(1) *Le premier film dans lequel on vit ce personnage de policier est* Le Galant Filou *où Nick Winter paraissait pendant quelques instants travesti en femme.*

qu'avait entérinée une assemblée générale tenue le 30 novembre 1908 : la fabrication des phonographes et des rouleaux puis des disques se fit dès lors à Chatou, Emile Pathé étant l'administrateur de l'affaire, pendant que l'activité de Charles Pathé se partageait d'une part entre Vincennes et Joinville où se développaient et se tiraient les bandes, Belleville où étaient les ateliers construisant tout le matériel de projection, de développement, de tirage et de coloriage des films et d'autre part Montreuil et Vincennes où se trouvaient les studios. Ainsi Charles Pathé aurait pu dire que rien de ce qui touche le cinéma ne lui restait étranger : ses studios étaient les plus vastes de France et les mieux équipés par un matériel qu'il fabriquait lui-même ; les films qui en sortaient étaient les plus nombreux, les plus variés ; c'était sous les verrières de ces studios qu'avaient débuté tous ceux ou presque tous ceux qui s'étaient sentis attirés par le cinéma et c'était de là qu'ils étaient partis pour porter ce que l'on pouvait croire la vérité cinématographique dans les autres studios et enrichir les concurrents de la maison sous le toit de laquelle ils avaient fait leurs premiers pas. Afin d'être certain de ne pas manquer de la matière première indispensable — c'est de la pellicule qu'il s'agit : les scénarios pas plus que les œuvres théâtrales et romanesques d'où tirer des scénarios, Charles Pathé savait bien qu'il n'en manquerait jamais, le répertoire d'une part étant inépuisable et d'autre part l'imagination des hommes de lettres qui même sans être faméliques, seraient heureux d'écrire quelques pages en échange de quoi le caissier de la grande maison de Vincennes leur verserait une aumône ne devait pas de si tôt être prise de court — il avait fait construire deux usines à Joinville et à Vincennes où des kilomètres de pellicule négative aussi bien que positive s'enroulaient chaque jour dans des boîtes de fer blanc, estampées du coq gaulois qui étaient expédiées dans tous les pays du monde où il y avait des écrans à alimenter. Pour être présent à toutes les étapes de la vie d'un film susceptibles de produire des bénéfices, il avait acheté des salles de projection existant déjà. Il en avait fait construire d'autres, organisant ce que plus tard on devait appeler des « circuits » qui étendaient sur la France entière une immense toile d'araignée à laquelle les amateurs des spectacles de l'écran pouvaient difficilement échapper et qui recevaient les films dont ils avaient besoin — des films Pathé naturellement — par l'entremise de services de location et de distribution qui ne s'occupaient que des produits de la maison (1) et, lorsqu'il s'agissait de l'étran-

(1) *Les cinq sociétés que Charles Pathé créa en leur accordant le monopole d'exploitation de ses films en France étaient les suivantes : Cinéma-Exploitation pour Paris et l'Est, Cinéma-Monopole pour le Sud-Est, Omnia pour l'Ouest, le Nord et l'Algérie, Cinéma-Théâtre pour le Centre et Cinéma-National pour le Sud-Ouest.*

ger, de succursales qui étaient pour le cinéma français et pour la France des centres de propagande incomparables.

Cette importante organisation commerciale, dont le chiffre d'affaires atteignait en 1911 quarante-sept millions de francs (1) était tout entière l'œuvre de Charles Pathé qui avait, en outre, installé dans ses ateliers un bureau d'études travaillant à l'amélioration constante de la technique et des appareils (la suppression de la trépidation, le coloriage par un procédé mécanique des bandes positives montrent que ce bureau ne se contentait pas de chercher et qu'il trouvait) et créé en 1908 un des premiers journaux d'actualités cinématographiques : « Pathé-Faits Divers » qui devint très vite « Pathé-Journal ». (2)

On ne voit pas bien ce que la Maison Pathé aurait pu faire d'autre... De bons films évidemment ! Car il est navrant de penser que, exception faite des films de Max Linder, il ne reste exactement rien de l'immense production qui est sortie des studios de Vincennes et de Joinville entre 1900 et 1914 : pas un film qui laisse voir que son auteur ait soupçonné qu'il pût exister un art cinématographique ayant ses fins et ses possibilités personnelles ou simplement ait cherché à faire autre chose que ce que l'on avait fait la veille. Aussi ne saurait-on assez regretter qu'à côté de l'homme d'affaires si solidement organisé qu'était Charles Pathé, ne se soit pas trouvé un véritable artiste doué du sens cinématographique qui aurait pu servir le cinéma en utilisant à son profit l'effort industriel et commercial fourni par Pathé et aussi les millions que cet effort a rapportés. Cet effort — et ce n'est certes pas à dédaigner — a assuré au cinéma une prospérité matérielle qui a mis fin à son ère foraine et lui a valu l'attention des hommes d'affaires et des banquiers, mais il ne va pas au delà de cette prospérité et comme celle-ci ne put pas résister aux coups que la guerre lui porta, on est bien forcé de conclure que s'il n'y avait Max Linder, de cet effort il ne resterait rien... artistiquement et même cinématographiquement parlant. Mais il y a heureusement Max Linder !

---

(1) *Il n'est sans doute pas sans intérêt de rapprocher de ce chiffre ceux auxquels la Société Pathé atteignait en 1925 : capital : deux cents millions ; chiffre d'affaires annuelles : trois cents millions ; bénéfices annuels : cinquante millions ; ouvriers et employés : dix mille sans parler de ceux de Pathé-Consortium-Cinéma qui, en 1920, s'était détaché de Pathé-Cinéma pour se consacrer exclusivement à la production des films.*

(2) *D'autres journaux d'« Actualités » cinématographiques naquirent à la même époque, le premier étant celui qu'avait fondé, en 1907, Georges Dureau et les autres le « Gaumont-Actualités » et l' « Eclair-Journal ».*

7

MAX LINDER, PREMIÈRE VEDETTE

Max Linder — Maximilien Levielle sur les registres de l'état civil — était né le 16 décembre 1883 à Saint-Loubès (Gironde). Il avait été élève et lauréat du Conservatoire de Bordeaux, puis il s'était bravement lancé à la conquête de Paris.

Engagé sans trop de peine à l'Ambigu, il y tint un petit rôle dans *La Grande Famille*, d'Arquillière, qui fut créée sur cette scène le 22 novembre 1905 et il cherchait à entrer au théâtre des Variétés qui réunissait alors la troupe et remportait les succès les mieux faits pour tourner la tête d'un débutant tout frais débarqué de sa province : Jeanne Granier, Marie Magnier, Marcelle Lender, Eve Lavallière, Baron, Brasseur, Guy, Max Dearly, Prince ! C'est alors que Max Linder, grâce à un camarade, fit la connaissance d'un des metteurs en scène de Pathé, Lucien Nonguet qui l'invita à venir le voir, un jour, au studio de Vincennes. Il y alla, plut à Zecca qui l'engagea moyennant le cachet habituel de vingt francs par jour, avec indemnité de quinze francs si la scène comportait une chute dans l'eau et une autre plus ou moins importante si les vêtements de l'acteur subissaient quelque dégât.

Le premier film dans lequel parut Max Linder fut *La Vie de Polichinelle* puis vint *La première sortie d'un collégien*. Dans *La Vie de Polichinelle* personne n'avait remarqué le débutant, mais *La première sortie d'un collégien* lui valut un succès si net que pendant quatre ans le jeune acteur ne s'arrêta pas de travailler sous la direction des différents metteurs en scène de la maison, de Georges Monca à Louis Gasnier : *La rencontre imprévue, Le Pendu, La Très Moutarde, L'Idylle à la ferme, N'embrassez pas votre bonne, Les débuts d'un patineur*, celui dont il avait, disait-il, « gardé le plus mauvais souvenir » : c'était la première fois qu'il chaussait des patins, il tomba, déchira son pantalon, aplatit son chapeau haut de forme qui lui avait coûté vingt-cinq francs et perdit une paire de boutons de manchettes en or, si bien que la journée se traduisit par un appréciable déficit ! Vraiment ce n'était pas la peine de travailler ! Mais le succès était là, de plus en plus grand, si grand qu'un jour, le jeune acteur devint ambitieux — c'était au lendemain d'une tournée qu'il venait de faire en Espagne avec la danseuse Napierkowska : il alla trouver son patron et lui déclara tout net qu'il ne demeurerait le pensionnaire de la maison que si on lui faisait un contrat de trois ans à raison de cent cinquante mille francs par an. Pour la première fois une vedette de l'écran faisait sentir sa force à un pro-

ducteur. Charles Pathé qui savait très exactement ce que lui rapportait chacun des films qui sortaient de ses studios fit une rapide addition suivie d'une non moins rapide soustraction et répondit favorablement aux exigences de l'audacieux. Pour la première fois un chef de maison productrice de films se soumettait à la volonté d'une de ses vedettes... Ce ne devait pas être la dernière !

Certains prétendent que le talent n'a rien à voir avec l'argent. Cet aphorisme ne s'appliquait sans doute pas à Max Linder car, à partir du jour où il travailla sous le régime que lui avait valu son nouveau contrat, il se montra encore plus gai, plus amusant, d'une verve encore plus rebondissante, d'une imagination encore plus riche — car maintenant il collaborait à la mise au point des scénarios dont il était l'interprète. Vraiment il en donnait à son employeur pour son argent et sans doute un peu plus car l'employeur, faisant assaut de générosité, lui accordait bientôt une importante augmentation qui n'avait pas été sollicitée.

C'est de cette époque que datent les meilleurs films de Max Linder : *Max pédicure, Max décoré* — maintenant son nom figure dans le titre de chacun de ses films — *Les vacances de Max, Le mariage de Max, Max et le quinquina, Max collectionneur de chaussures, Max et l'inauguration, Max et le Commissaire, Max pratique tous les sports, Max à Monaco, Le Duel de Max, Max virtuose, Max au couvent, Max et sa belle-mère...*

Le règne de la vedette était commencé ! Non seulement avec ses exigences pécuniaires — ce qui n'est pas le plus grave car ces exigences ne touchent que le producteur et rarement la valeur artistique de l'œuvre — mais aussi avec toutes les satisfactions plus ou moins capricieuses auxquelles la vedette estime avoir droit, ce qui ne va évidemment pas sans des inconvénients plus ou moins graves pour l'œuvre, laquelle n'a que bien rarement quelque chose à gagner à ce que la personnalité de l'interprète se substitue à celle de l'auteur.

Mais à l'époque où Max Linder se hausse ainsi au rang de vedette de l'écran et crée de toutes pièces ce nouveau personnage qui va rapidement devenir si fâcheusement encombrant, nous n'en sommes pas encore là et on doit sans doute se féliciter du rôle de plus en plus important que le jeune acteur a tenu dans la maison Pathé et sur les écrans au cours des années 1905-1912 (1) car s'il a des exigences pécuniaires et une assez bonne opinion de lui-même, Max Linder a aussi des idées et des idées dont l'art cinématographique ne peut que profiter (2).

(1) *En 1912, Max Linder quitta la France pour une longue tournée à travers l'Europe.*

(2) *Dans quelques-uns des films dont Max Linder fut la vedette à cette époque, il y avait, figurant ou tenant anonymement de petits rôles, deux jeu-*

Mais avant même d'avoir des idées, il avait eu de la chance. Il n'en eut pas jusqu'au terme de sa carrière, mais à l'époque qui nous occupe, il en avait et c'est l'essentiel.

Il eut d'abord celle d'être arrivé au bon moment. Le cinématographe venait d'atteindre sa dixième année, le public l'avait adopté, mais la partie la plus difficile de ce public commençait à être lasse des inepties qu'on lui offrait. Sans savoir ce qu'elle voulait, elle voulait autre chose. Cet « autre chose », Max Linder allait le lui offrir et c'est ici que se révèlent le mérite, l'originalité de Max Linder, ce qu'on est en droit d'appeler ses idées.

Formé à l'école du théâtre, Max Linder aurait dû logiquement chercher dans son expérience scénique (1) les moyens de connaître le succès dans le domaine nouveau où il venait d'entrer. Il s'en garda bien. Instinct ou raisonnement ? Peut-être tout simplement parce qu'il eut la chance que cette expérience ne fût pas très grande et surtout sans doute, parce que, sa personnalité n'étant pas assez forte pour lui valoir une situation importante parmi les acteurs de grand talent qui occupaient les scènes parisiennes, il était enchanté de montrer à ceux-ci qu'il était capable aussi bien qu'eux de s'élever jusqu'à la notoriété et à la fortune sans les imiter... Peu importe. Le résultat est là. Pas un instant, en effet, soit dans les sujets qu'il imagina, soit parmi ceux qu'on lui apportait, soit dans le jeu qu'il adopta pour l'interprétation des personnages qui lui étaient confiés, il n'obéit à des considérations théâtrales.

Les sujets ? Jamais, ou du moins très rarement, des vaudevilles, mais plutôt des saynètes à base d'observation et d'une réelle simplicité qu'enrichit seulement un assez grand luxe de détails, des saynètes illustrant des traits de mœurs ou tournant autour de caractères dont certains pourraient peut-être, sans indulgence exagérée, être regardés comme d'un La Bruyère revu par Georges Feydeau, le Feydeau de *On purge Bébé* ou de *Mais ne te promène donc pas toute nue !* Dans ces petites comédies, les idées et les effets sont heureusement schématisés et leurs différentes scènes s'enchaînent avec une logique rigoureuse

---

nes acteurs dont les noms devaient, quelques années plus tard et à des titres divers, occuper une place importante sur les affiches : Charles de Rochefort, et Maurice Chevalier.

(1) *Sans parler des rôles qu'il avait tenus à Bordeaux soit sur de petites scènes, soit dans des spectacles plus ou moins d'amateurs, son bagage théâtral parisien se réduisait à deux petits rôles, un à l'Ambigu dans* La grande Famille *et un dans* Miquette et sa mère *de R. de Flers et A. de Caillavet aux Variétés (1906). Sa situation de vedette de l'écran lui valut de paraître sur de nombreuses scènes dans les années qui suivirent. Mais ce furent là bien plus des exhibitions que des rôles véritables.*

en dépit de leurs apparences plus ou moins folles, cette logique impeccable qu'on retrouvera plus tard dans les meilleures bandes de Charlie Chaplin et dans certains films de René Clair. Dans la réalisation de ces scénarios, Max Linder ne néglige aucun des procédés techniques dont disposait alors le cinéma. Mais l'effet une fois amorcé, c'est avec une discrétion des plus louables qu'il se garde d'insister. Bien avant Charlie Chaplin, il a en effet deviné qu'au cinéma on a intérêt à ne pas souligner et à suggérer... Et il a la chance d'avoir eu affaire à des metteurs en scène qui, comme lui, l'ont compris.

Le jeu ? Tout d'abord plus de poursuites — sauf dans les tout premiers films et encore ces poursuites-là ne sont-elles plus des poursuites « gratuites », des poursuites « pour rien, pour le plaisir ». Elles sont justifiées, elles ont leur raison d'être. Et, bien que l'on ne se soit pas encore avisé de cette évidence : « Le Cinéma est l'art du mouvement », Max Linder instinctivement réagit contre la tendance qui déjà se fait jour de confondre « mouvement » avec « agitation » et, exception faite encore de ses premiers films où il n'a pas oublié autant qu'il le faudrait Galipaux et sa *Première cigarette*, car c'est en se voyant qu'il mit au point son talent et sa personnalité, ce qui est tout à son honneur, plus de grimaces : ce n'est pas encore la quasi-immobilité si riche, si expressive de Sessue Hayakawa et de Charlie Chaplin, mais il semble qu'il ait pressenti tout ce que la sobriété de la mimique, comme celle du mouvement, peut rapporter à l'acteur d'écran et, ce qui vaut mieux encore, à l'œuvre cinématographique. Cette simplicité qu'il fit adopter aux camarades dont il s'entourait, prend d'autant plus de valeur que Max Linder possédait naturellement un jeu lent et déséquilibré fait d'oppositions et de ruptures de rythmes éminemment cinématographiques alors qu'avant lui le jeu de l'acteur devant l'objectif n'était que gesticulation désordonnée.

Mais tout cela dont l'importance est considérable n'aurait peut-être pas valu à Max Linder le succès qui l'accueillit s'il n'avait eu l'habileté de créer un « type ». Faites l'inventaire des « types » auxquels l'écran, en cinquante ans, a donné naissance et vous vous rendrez compte du mérite de Max Linder qui non seulement en créa un, que d'emblée le public adopta, mais encore fut le premier à en créer un...

Qu'était donc le « type » créé par Max Linder ? Naturellement coquet et soigné de sa personne, Max Linder répugnait à ces artifices de costume et de maquillage auxquels avaient recours la plupart de ceux qui prétendaient à faire rire et qui faisaient dépendre le comique du degré de laideur et de saleté auquel ils parvenaient et, comme il vivait au lendemain de l'Exposition de 1900, c'est-à-dire à une époque facile où le Bourgeois était roi, mais où l'attention de la foule commençait à se fixer sur la bourgeoisie avec des réserves de moquerie et d'ironie

depuis longtemps inutilisées, Max Linder eut l'habileté d'imaginer un personnage qui pouvait satisfaire sans méchanceté ce besoin de moquerie ironique, celui du fils de famille, pas très fort, pas très malin, qui a de l'argent, n'est pas encore à l'âge où on sait le garder et qui le dépense à tort et à travers, ne sait résister à aucun caprice et qui, par étourderie non moins que par manque d'expérience, tombe, comme on a pris l'habitude de dire, sur de nombreux « becs de gaz » mais est assez bon garçon pour qu'on le plaigne de ces accidents — sans se priver d'en rire — et qu'on se réjouisse quand les choses s'arrangent pour lui. Et tout cela sans aucun débraillé — jamais la moindre trace de bohême ni dans l'aspect ni dans les sentiments. Mais au contraire avec cette dignité, ce souci de la correction — de la respectabilité — conventionnelle qui, depuis Louis-Philippe caractérise la bourgeoisie française et avec aussi une certaine élégance : jaquette un peu trop exactement ajustée, chapeau haut de forme éblouissant comme un miroir à alouettes, souliers vernis, gants blancs et canne désinvolte. Mais cette élégance, remarquez-le, n'est pas la véritable, elle ne correspond à rien de profond, elle n'est que superficielle, elle n'est pas d'un homme du monde, mais tout juste du « calicot » supérieur qui en a pris tous les éléments dans les catalogues des tailleurs à prix fixe et des grands magasins, mais par un miracle de composition — qui n'est bien probablement qu'un effet du hasard — si elle ne fait pas illusion aux véritables élégants, elle correspond à l'idéal de beaucoup de petits jeunes gens, ignorants des sports et de la vie au grand air — comme on l'était à cette époque — et qui ne sont pas tous des calicots. Du même coup, elle se trouvait justement être celle qu'au delà de nos frontières les foules qui, alors, regardaient encore Paris comme « la Ville Lumière », s'imaginaient de très bonne foi être le dernier cri du chic parisien : tout l'Univers eut donc bientôt pour Max Linder les yeux d'une midinette de la rue de la Paix et, ma foi ! comment s'en étonner, comment même ne pas en savoir gré à l'univers car le « type » était heureux et ne jamais s'en départir était une entreprise singulièrement hardie qu'aucun « Roi du Rire » n'a osé renouveler.

Aucun ! Et pourtant Dieu sait si les comiques de l'écran ont regardé de près les films de Max Linder. A commencer par Charlie Chaplin qui lui a pris au moins trois idées de scénario — ce qui n'est pas rien — *Les débuts d'un patineur (Charlot patine), Une Idylle à la ferme (Idylle aux champs), Max et l'inauguration (Les Lumières de la ville)* sans parler — ce qui est encore plus important — de certaine façon de conduire une action, de ramener un leit-motiv, de donner de la vie à ce qui ne peut se raconter, de rendre vrai ce qui est invraisemblable... Mais Charlie Chaplin a reconnu — et proclamé — que Max Linder avait été son maître en mettant cette dédicace « A Max Linder qui m'apprit

mon métier » au bas d'une photographie qu'il lui offrit au cours du premier séjour que l'acteur français fit en Amérique et au terme duquel il déclara à un journaliste : « Chaplin a bien voulu m'affirmer que c'était la vue de mes films qui l'avait incité à faire du cinéma. Il m'appelle son professeur, mais j'ai été bien heureux quant à moi de prendre des leçons à son école ! »... Echange de politesses !

Il n'en reste pas moins qu'aucun autre acteur de l'écran ne pourrait renvoyer ainsi sa balle au créateur du *Pèlerin* et de *La Ruée vers l'Or* !

D'où vient que, même parmi ceux qui sont étroitement et depuis longtemps liés à la vie cinématographique, beaucoup ignorent Max Linder ou l'ont oublié ? Cette question, Maurice Bardèche et Robert Brasillach se la sont posée et il semble bien qu'ils y aient fourni la seule réponse possible :

« Qu'a-t-il manqué à Max Linder, acteur de premier ordre, pour dépasser le niveau où il s'est arrêté ? Pour égaler Charlot dont il fait prévoir tant de trouvailles comiques et auquel il ressemble beaucoup, il lui manque surtout d'avoir su mêler l'émotion au rire et, plus généralement, il lui manque la poésie. C'est ce qui sépare son talent, qui est très grand, des dons incomparables de Chaplin. Son personnage favori est un fêtard, tandis que celui de Chaplin est un vagabond. C'est une différence importante : le pauvre bougre encaisse, de la part des hommes et des choses, avec une résignation humiliée, mille coups et mille horions. Le fêtard prend moins au sérieux les chocs de la destinée et nous le prenons moins au sérieux aussi. Il sort du vaudeville, il a moins de chances de nous toucher. Quelles que soient les limites de l'œuvre comique de Max Linder, elle n'en reste pas moins singulièrement importante. Sans elle nous n'aurions pas aimé le comique de Buster, de Lloyd et même de Chaplin. Il leur a appris beaucoup. Et il demeure d'une finesse tout à fait remarquable. Avec lui a disparu le seul comique de l'écran français. » (1)

Cette même conclusion se trouvait déjà sous la plume de Louis Delluc : « Max Linder est le grand homme du cinéma français. Je l'admire. C'est lui et même lui seul qui a approché avant les autres la simplicité nécessaire au ciné. Dans l'exécution de ses films, il a prouvé une intelligence étonnante. Le mouvement des scènes, la schématisation des effets et des idées et surtout la forme de ses scénarios — la plupart sont d'une drôlerie certaine et parfois d'un vif esprit — ont annoncé depuis beaucoup d'années un type exact de comédie-bouffe cinématographique qui semble encore d'avant-garde puisqu'on n'a

---

(1) *Histoire du Cinéma par Maurice Bardèche et Robert Brasillach (Denoël et Steele, Ed. Paris 1935.)*

même pas su l'imiter et encore moins la perfectionner... La popularité qu'il a gagnée montre ce que devait être la justice, car la science, l'art, la jeunesse, l'incroyable et l'inattendu ont une part égale dans sa folie comique. Voilà un vrai comique. Et un humoriste ! » (1)

Seize années séparent ces deux jugements : ce qui était vrai en 1919 sous la plume de Louis Delluc, l'était encore en 1935, répété par Bardèche et Brasillach, et l'était toujours en 1938 ; aucun de ceux qui ont assisté, sur l'écran de la « Biennale » de Venise, à la projection de fragments de films de Max Linder — notamment *Max et le quinquina* — inclus dans un film rétrospectif sur l'ensemble du cinéma français ne viendra s'inscrire en faux contre eux.

Le mérite de Charles Pathé dans « le cas Max Linder » se réduit bien probablement à ceci que l'employeur n'a pas entravé l'élan de l'employé, qu'il a fourni à celui qui lui faisait gagner beaucoup d'argent les fonds nécessaires à l'accomplissement d'un travail exempt de préoccupations matérielles. En tout état de cause ce serait énorme. Ça l'est encore bien plus quand on sait combien, le plus souvent, les producteurs de films mettent peu d'empressement à soutenir l'effort des artistes qu'ils emploient pour peu que ceux-ci aient d'indépendance et d'originalité. Charles Pathé doit donc être félicité et remercié de n'avoir pas gâché la chance qui lui était échue le jour où Max Linder avait franchi la porte du studio de Vincennes.

Concurrence : Prince-Rigadin

Une chance du même genre, Charles Pathé en fut favorisé une seconde fois le jour où vint à lui un autre comique, un des meilleurs de Paris, pensionnaire de la troupe des Variétés, Charles Prince. Sans doute n'y a-t-il pas une comparaison trop rigoureuse à faire entre Max Linder et Prince car les deux hommes n'ont pas atteint le même niveau, mais on est en droit de se demander pourquoi.

Après avoir remporté en 1896 un premier prix de comédie au Conservatoire, Charles Prince (de son vrai nom : Charles Seigneur) était entré à l'Odéon où il avait joué le répertoire moderne et classique qui lui avait valu dans des rôles de valets — notamment ceux de Molière — de gentils succès, puis il avait été engagé aux Variétés dont la troupe réunissait les meilleurs acteurs comiques de Paris et c'était là que le cinéma était allé le chercher pour lui confier un rôle dans un film qui devait être tourné au studio de Vincennes d'après un scénario de Max et Alex Fischer : *Les Deux Cambrioleurs*. Ce film avait suffi pour

(1) *Cinéma et Cie par Louis Delluc (Bernard Grasset. Ed., Paris 1919.)*

faire de lui une des vedettes de la maison et il n'avait plus cessé de travailler, principalement sous la direction de Georges Monca, qui, après l'avoir employé dans plusieurs films : *Le legs ridicule, Si jamais je te pince ! Mannequin par amour, Le Meurtrier de Théodore, L'Homme qui court après les femmes, Le jupon de la voisine, Une poule chez les Coqs, Le clown et le pacha* (où il avait pour partenaire Mistinguett) et cherchant à tirer tout le parti possible du succès qui se précisait, pensa que Prince pouvait renouveler la belle aventure dont Max Linder était le bénéficiaire : lancer sur les écrans un « type ». Prince en était capable d'autant plus que Monca avait déjà trouvé et de façon fort heureuse le nom sous lequel ce type courrait sa chance dans le monde : Rigadin.

Très nourri de culture classique, Prince composa son *Rigadin* sur le modèle des héberlués, des « jocrisses », des gobe-mouches dont la farce, de l'un et de l'autre côtés des Alpes, est si riche. Avec ses mines ahuries, sa bonne volonté qui ne désarme ni les hommes ni les événements, *Rigadin,* bien plus que Max Linder, est le précurseur de tous les Buster Keaton et Harold Lloyd qui ont tant fait rire le public français quand ils lui sont arrivés d'Amérique. Les intrigues à l'intérieur desquelles se meut *Rigadin* sont plus vaudevillesques que celles des films de Max Linder, mais ces vaudevilles ne sont pas toujours ceux du Palais Royal, car *Rigadin* et ses metteurs en scène ont compris que le cinéma possède des ressources que le théâtre ignore. Aussi font-ils grand usage des truquages imaginés par Méliès : surimpressions, dédoublements de personnages, etc. *(Les terreurs de Rigadin, Rigadin et ses fils, Prince embêté par Rigadin.)* Si l'on ajoute que ces petites histoires étaient alertement contées et que leur action se déroulait dans les milieux les plus divers *(Rigadin et la fourmilière* qui a presque des allures de fabliau, *Rigadin père nourricier* où se trouve amorcé le *Kid* de Charlie Chaplin, *Rigadin député, Napoléon-Rigadin, Rigadin dans les Alpes, Rigadin et la locataire récalcitrante, Rigadin président de la République)* (1) on comprendra que leur succès ait égalé et parfois même dépassé celui des films de Max Linder : de 1910 à 1914, chaque semaine ou presque, un nouveau *Rigadin* sortait des ateliers Pathé pour courir le monde sous des noms différents, car il n'était pas un

---

(1) *Voici encore quelques titres de films de Prince-Rigadin :* La leçon de chant de Rigadin, Rigadin aimé de sa dactylo, La verrue de Rigadin, La vengeance de Rigadin, La Femme de Rigadin, Le cœur de Rigadin, Rigadin et le Code de l'Honneur, Rigadin a fait un riche mariage, L'héritage de Rigadin, Le Périscope de Rigadin, Forfait dur, Les millions de Rigadin. *A côté de la série* Rigadin, *Prince fut encore la vedette de plusieurs films tirés d'œuvres théâtrales plus ou moins célèbres :* Les Femmes collantes, le Contrôleur des Wagons-Lits, Le Chapeau de paille d'Italie (*1912*), Les trente millions de Gladiator, Trois femmes pour un mari.

pays qui n'eût adopté l'amusant et simple *Rigadin* devenu *Tartufini* en Italie, *Whiffles* en Angleterre, *Salustino* en Espagne et *Moritz* en Allemagne ainsi qu'en Autriche. Succès facile peut-être, mais dont le cinéma n'a pourtant pas à rougir.

Parce qu'elle a laissé moins de traces, parce que, somme toute, elle fut moins heureuse que « l'expérience Max Linder », « l'expérience Prince-Rigadin » n'est, en effet, pas à dédaigner, car elle aida, pour une part qui doit figurer à l'actif de Charles Pathé et du cinéma français, à découvrir et à établir les règles de ce comique qui va connaître un si large et si intéressant essor en Amérique au lendemain de la guerre... Et puis aussi parce que sans faire preuve d'excessive indulgence on souhaiterait que, dans le domaine du comique, le cinéma français ne se fût jamais complu qu'à des films d'une qualité égale à celle des *Rigadins* (1).

(1) *Le succès général et durable que remportaient les films de Max Linder et de Prince-Rigadin suscita naturellement bien des jalousies et bien des rivalités. Chaque maison de production voulut avoir sa série comique, chaque acteur se crut capable de créer un « type » et de le rendre populaire. C'est ainsi, sans parler des* Nick Winter *et des* Nick Carter *qui appartiennent à un autre domaine, que naquirent un* Fred *dont René Hervil fut à la fois le réalisateur et l'interprète, un* Onésime *(Bourbon) dont Jean Durand était le père, un* Patouillard *dirigé par Berteaux, un* Oscar *(Lorain), un* Séraphin *qui fournit à l'opérateur Emile Pierre l'occasion de débuter dans la mise en scène, un* Zigoto *(Bataille), un* Calino *(Migé), un* Fritzigli *(André Sechan), un* Plouf *(Rivers), un* Gavroche *(Boucot), un* Polycarpe, *un* Guibollard, *un* Dandy, *un* Boulot *(H. Collen), un* Anana *(P. Etchepare), un* Lucien *incarné par Lucien Rozenberg. Une femme même prit part à cette conquête de la faveur populaire, la charmante Miss Campton qui, sous la direction de René Hervil, campa l'amusant personnage de Maud. Il y eut aussi des enfants :* Bout de Zan *et* Bébé Abélard *(qui est devenu René Dary). De tous ces personnages, le mieux accueilli et sans doute le mieux venu est bien probablement le* Serpentin *de Marcel Lévesque qui fournit à la Maison Gaumont un de ses plus grands succès* *(V. p. 104)**. Mais malgré tout, la seule de ces tentatives qui soit à inscrire à côté de celle de Max Linder est en définitive celle de Léonce Perret.* *(V. p. 102)*

19. Une scène de *Fantômas*, de Louis Feuillade. Au centre : Georges Melchior *(le journaliste Fandor tenant un revolver)*, derrière lui E. Bréon *(le policier Juve)* et à droite, assis, René Navarre *(Fantômas). Film Gaumont.*

20. Musidora dans *Les Vampires*, de Louis Feuillade *(Film Gaumont, 1915).*

21. Léonce Perret et Valentine Petit (Mme L. Perret) dans une comédie de la série Léonce *(Film Gaumont)*.

22. Les premières «bathing-girls»: une scène de *Sémiramis*, de Camille de Morlhon au studio Pathé.

8

ÉVOLUTION DE L'INDUSTRIE *(Suite)* : LÉON GAUMONT et LOUIS FEUILLADE

De son côté, la maison Gaumont ne restait pas inactive. Pendant que son patron poursuivait ses travaux d'ordre technique concernant la prise de vues en couleurs directes et la collaboration de l'image et de la parole — le 7 novembre 1902 il présentait à la Société de Photographie l'appareil qu'il avait appelé « Chronophone » puis, améliorant sans se lasser cet appareil, il le soumettait le 27 décembre 1910 à l'Académie des Sciences — son développement commercial s'accomplissait exactement dans les mêmes domaines et à peu près suivant le même rythme que sa rivale : production de films, construction d'appareils en tous genres (1), location de films portant la marque de la maison à l'étranger aussi bien qu'en France (en 1914 la maison possédait cinquante-deux agences-succursales) organisation et direction de circuits. Dans ce dernier domaine, la firme Gaumont remporta sur sa concurrente une victoire sensationnelle en s'appropriant l'Hippodrome de la Place Clichy qu'elle consacra au service de l'écran et qui fut — et est resté — le plus vaste palace cinématographique de l'Europe (2).

Quant à la production sortant des studios des Buttes-Chaumont, si, d'une façon générale, on peut estimer qu'elle valait celle à laquelle se livraient les studios Pathé et qu'elle s'inspirait, si l'on ose dire, des mêmes principes, elle s'en distinguait pourtant sur quelques points. C'est ainsi que, dans le domaine comique, une fois son tribut payé à la mode de *La Course à la citrouille*, la maison Gaumont s'attacha plutôt à la réalisation de bandes s'éloignant du vaudeville et de la farce pour se rapprocher de la comédie en ses divers aspects ; c'est ainsi encore que, si elle sacrifia au mélo avec toutes ses exagérations de gestes comme de sentiments, au drame de reconstitution historique et à la comédie dramatique selon l'idéal bourgeois de l'époque qui oscille de Georges Ohnet à Paul Hervieu, bien moins que leurs confrères travail-

(1) *Les ateliers ne construisaient pas seulement des appareils de prise de vues et de projection mais encore tout le matériel de laboratoire. C'est ainsi que, dès 1907, la maison utilisait des appareils construits par elle et qui permettaient le développement quotidien de cent mille mètres de films.*

(2) *En 1913 pour un capital de 4.000.000 le bilan faisait ressortir un bénéfice de 1.563.797 francs.*

lant pour Pathé, le Film d'Art ou la S. C. A. G. L., les metteurs en scène de la maison allèrent chercher leur inspiration dans le répertoire de la Société des Auteurs et de la Société des Gens de Lettres ; c'est ainsi enfin que, si des noms de vedettes théâtrales ont figuré sur ses affiches, jamais elle n'a subi l'attrait exercé par les sociétaires de la Comédie-Française et qu'elle leur a préféré — peut-être uniquement parce qu'ils se contentaient de cachets plus modestes — de bons comédiens peu connus (1) qui ne croyaient pas déchoir en exerçant un métier nouveau et se contentaient de la popularité qu'ils y récoltaient (2).

Dès avant 1914, cette production s'élevait, chaque mois, à une vingtaine de films dont le métrage variait de cent vingt à huit cents mètres et le prix de revient de cinq à cinquante francs le mètre (3). Elle était dirigée par des hommes jeunes non encore stratifiés dans des habitudes théâtrales paralysantes et qui s'appelaient : Henri Fescourt, Georges Lacroix, Jean Durand, Gaston Ravel, Raoul d'Auchy, Luitz-Morat, Charles Burguet, Léon Poirier, Louis Feuillade et Léonce Perret. Du travail que les sept premiers de ces dix hommes accomplirent chez Gaumont il n'y a pas grand'chose à dire sinon que leurs films valaient ce qu'il fallait pour plaire au public qui les attendait, car c'est seulement lorsqu'ils eurent quitté les studios des Buttes-Chaumont que les meilleurs d'entre eux produisirent des œuvres dignes d'attention. Nous les retrouverons plus tard ainsi que Léon Poirier qui resta attaché à la maison jusqu'en 1923 et qui fit pour elle les premiers des grands films qui allaient le faire connaître.

Restent Louis Feuillade et Léonce Perret.

Louis Feuillade avait fourni à Gaumont quelques scénarios qui

---

(1) *La troupe régulière se composait de René Navarre, René Cresté, Fernand Herrmann, Edouard Mathé, Marcel Lévesque, Bréon, Gaston Michel, Musidora, Renée Carl, Yvette Andreyor. Puis Suzanne Grandais, Alice Tissot, Armand Tallier, Luitz-Morat (qui abandonna assez rapidement l'interprétation pour la mise en scène).*

(2) *A côté de ses films spectaculaires, la maison Gaumont produisait des films documentaires et d'enseignement, des genres les plus divers — c'était « L'Encyclopédie Gaumont » qui comporta jusqu'à mille cinq cents sujets d'un métrage de plus de deux cent mille mètres.*

(3) *Voici les prix de revient de quelques films réalisés par les studios des Buttes-Chaumont à la veille de la guerre de 1914 :* Cagliostro *: 600 mètres, cinq mille cent soixante-quatorze francs quarante-cinq centimes ;* Beethoven *: 824 mètres, onze mille neuf cent soixante-trois francs ;* Tyrtée *(en couleurs) : 300 mètres, quinze mille cent dix-huit francs soixante centimes ;* Bébé soigne son frère *: 186 mètres, neuf cent quatre-vingt-seize francs soixante-quinze centimes. Bien que* Mater Dolorosa *d'Abel Gance, réalisé en 1917, n'ait coûté que dix-huit mille francs, on peut, à l'énoncé de ces chiffres, se rendre compte des principes selon lesquels la maison Gaumont était administrée.*

avaient été bien accueillis (1) — mais y avait-il alors des scénarios, des films, des acteurs qui ne fussent pas bien accueillis par ceux qui venaient s'asseoir devant les écrans ? — lorsqu'il éprouva la tentation d'être le réalisateur de ce qu'il avait imaginé et ce fut immédiatement une série de petits films à laquelle l'auteur avait donné ce titre général « La vie telle qu'elle est »(2). Cette formule reflète bien la préoccupation de tous ceux qui, à cette époque, travaillaient pour le cinéma : sacrifier au réalisme. Feuillade ne cherchait donc pas à s'évader des ornières dans lesquelles le cinéma s'enlisait tout doucement, mais, par une contradiction dans laquelle il n'est pour rien, et tout simplement parce que *Les Vipères*, premier film de la série et surtout *La Tare* qui suivit, n'avaient pas eu tout le succès espéré, c'est dans un domaine qui n'a pas grand'chose de commun avec la vérité que Feuillade allait rencontrer le grand succès et la popularité (3).

« Fantomas » premier ciné-roman

En 1910, l'éditeur Fayard avait lancé une œuvre nouvelle de deux jeunes écrivains, Pierre Souvestre et Marcel Allain : *Fantômas* qui avait immédiatement joui d'une grande faveur dans le public populaire. *Fantômas* était un roman policier, mais un roman policier qui ne devait rien à Conan Doyle, dont le « Sherlock Holmes » connaissait une aussi grande popularité de ce côté-ci de la Manche que de l'autre. Pierre Souvestre et Marcel Allain ne s'étaient pas donné pour consigne la logique, mais bien au contraire la fantaisie. Doués d'une imagination débordante, ils avaient accumulé dans leur œuvre les situations les plus extraordinaires, les crimes les moins explicables, les coups de théâtre les plus inattendus, les surprises les plus invraisemblables et le héros de ces aventures était un homme qui se promenait dans la vie vêtu d'une cagoule noire et tirait sa révérence à la police, en dépit de ce signale-

---

(1) *Aussi bien chez Pathé que chez Gaumont, un scénario de film « courant » était payé cinquante francs.*

(2) « *Les scènes de* La Vie telle qu'elle est *ne ressemblent en rien à ce qui a été fait jusqu'ici... Elles sont un essai de réalisme transporté pour la première fois sur l'écran comme il le fut, il y a des années, dans la littérature, le théâtre et les arts... Ces scènes veulent être et sont des tranches de vie. Si elles intéressent, si elles émeuvent, c'est par la vertu qui s'en dégage, après les avoir inspirées. Elle s'interdisent toute fantaisie et représentent les gens et les choses tels qu'ils sont et non pas tels qu'ils devraient être.* » *(Louis Feuillade, 1911.)*

(3) *Très rapidement Feuillade était devenu le directeur artistique de la maison Gaumont.*

ment reconnaissable, en tous lieux et en toutes circonstances. Ce bandit masqué, cet assassin mystérieux, ce Frégoli du crime c'était Fantômas... Le premier volume sur lequel s'étalait ce nom — dont on pourrait presque dire qu'il fut populaire avant même d'être connu — remporta un succès tel qu'à peine paru aux devantures des librairies et dans les kiosques, il fut enlevé et que, pendant quinze mois, il fallut procéder sans interruption à des retirages successifs dont le total atteignit un million trois cent mille exemplaires. Et ces aventures devaient emplir trente-deux volumes... Le cinéma ne pouvait rester indifférent à un tel succès. Et ce fut entre les mains de Louis Feuillade que ce succès tomba. Ce que Feuillade fit de *Fantômas*, aucun de ceux qui, à la veille de la guerre de 1914, demandaient déjà au cinéma de les distraire de leurs préoccupations et de leurs craintes, ne l'a oublié. C'était le vieux mélodrame de Pixérécourt qui ressuscitait avec ses personnages-symboles : la lutte romantique du Bien et du Mal.

Jamais encore on n'avait vu les foules se ruer devant les écrans avec tant d'empressement, tant de fidélité. D'où venait un tel succès ? Jean-Charles Marie essaie de l'expliquer (1) : « La foule croit ce qu'elle voit. Voir *Fantômas*, c'est la porte ouverte sur la chambre du crime, c'est assister au mystère : être témoin. La foule veut être témoin. Elle veut aussi avoir peur... *Fantômas* est un film populaire, pour le peuple... *Fantômas* dut être relativement facile à réaliser pour Louis Feuillade qui fut le premier à comprendre les lois du film policier... Depuis vingt ans on n'a pas fait de progrès dans le genre. » L'auteur de cet article précise ensuite que si *Fantômas* conquit ainsi la foule, c'est que son héros était intelligent, qu'il paraissait vraisemblable, non pas en lui-même, mais par les décors dans lesquels il se mouvait et qui étaient exactement ceux dans lesquels les spectateurs vivaient chaque jour, qu'il était brave et répandait la terreur et enfin qu'il restait mystérieux tout au long de l'action, prenant tour à tour les apparences les plus diverses, ce qui renouvelait l'intérêt, sans jamais livrer sa véritable identité.

Si l'on ajoute que les personnages qui entouraient Fantômas étaient dignes de lui : le policier Juve, le journaliste Fandor — qui incarnait bien la manie à laquelle les membres de la Presse commençaient à se laisser aller de se substituer à la police, de vouloir être plus malins qu'elle afin de faire monter le tirage de leurs journaux — tous deux sympathiques, Lady Beltham, l'amoureuse, grande dame étrangère et quelque peu énigmatique, comme il se doit, Hélène, la fille du

---

(1) *« La Revue du Cinéma » n° du 1er août 1931. (Gallimard Edit., Paris.)*

bandit, charmante suivant la vieille loi romantique. Ces personnages répondaient à tous les désirs, à toutes les exigences du public. Et ils avaient tout ce qu'il fallait pour assurer le succès du film, même si celui-ci n'avait été farci de ces attractions — sensations, diront les Américains — dont seul le cinéma, affirmant là sa supériorité sur le théâtre, pouvait offrir le spectacle : explosion d'une maison en plein Paris, naufrage d'un paquebot, incendie d'un hôtel activé par l'essence dont les lances des pompiers arrosent le brasier, autobus entrant dans une banque, rencontre de trains... Quand il n'y en a plus, il y en a encore ! L'imagination de Pierre Souvestre et Marcel Allain n'est jamais à court et celle de Feuillade non plus qui trouve toujours le moyen de rendre visuelles les trouvailles des romanciers.

C'était — nous l'avons déjà dit — le vieux mélodrame du Boulevard du Crime qui ressuscitait, mis au goût du jour, mais c'étaient aussi deux genres cinématographiques nouveaux qui naissaient : « le Film Policier », tel ou à peu près tel que l'Amérique n'allait avoir qu'à le recevoir des mains de la France pour en faire ce qu'on a appelé « les films de gangsters », et « le cinéroman » ou « film à épisodes » qui allait, trois ou quatre ans plus tard, nous revenir d'outre-Atlantique sous des titres divers : *Mystères de New-York, Masque aux dents blanches* ou *Exploits d'Elaine.*

Grâce à *Fantômas,* Louis Feuillade est le premier des metteurs en scène français ayant eu une influence hors des frontières de son pays natal. Il eut encore un autre mérite, celui de découvrir des acteurs qui, loin d'apporter au cinéma une réputation acquise ailleurs, allaient se consacrer exclusivement à son service et lui devoir leur popularité : René Navarre qui fut Fantômas, Renée Carl (Lady Beltham), Bréon (le policier Juve), Georges Melchior (le journaliste Fandor) (1), Yvette Andreyor et plus tard René Cresté qui devint Judex.

Nous retrouverons Louis Feuillade pendant et après la guerre.

---

(1) *René Navarre que* Fantômas *rendit populaire connut par la suite quelques succès notamment dans des films de la Société des ciné-romans au lendemain de la guerre de 1914-18 puis il eut du mal à trouver des rôles et on ne le revoit de temps à autre que dans des silhouettes. Bréon est mort sans avoir connu d'autre véritable succès que celui qu'il obtint dans* Fantômas ; *en revanche, Georges Melchior tint de nombreux rôles dans des films de tous genres, la meilleure de ces créations étant bien certainement celle qu'il fit dans* L'Atlantide *de Feyder (le lieutenant de Saint-Avit). Quant à Renée Carl, elle était déjà la vedette de la troupe Gaumont quand Feuillade lui confia le principal rôle féminin de* Fantômas *et elle le resta quelque temps encore.*

Léonce Perret

A côté de Feuillade, il est, à cette époque, un autre collaborateur de Léon Gaumont dont le nom mérite d'être mis en évidence, c'est Léonce Perret.

Léonce Perret était venu du théâtre (Odéon, Vaudeville où il avait notamment tenu un petit rôle dans *Madame Sans-Gêne,* et Renaissance) au cinéma et il avait tourné de nombreux films chez Gaumont, tantôt comme acteur, tantôt comme metteur en scène, et même comme acteur et metteur en scène : *L'Heure du rêve, La Dentellière, L'Honneur et l'Argent* presque tous des drames — *Le Geste* et *Le Roman d'un mousse* tous deux sur des scénarios d'E. M. Laumann furent ceux qui connurent le plus de succès — lorsqu'il eut l'idée de se spécialiser dans un genre plus aimable (1).

Après quelques tâtonnements — *Histoire d'un valet de chambre, Le Coq en pâte, Eugène amoureux, Cupidon aux manœuvres* — Perret découvre peu à peu sa propre personnalité. Il découvre aussi que le grand secret du succès est peut-être dans le lien que l'artiste réussit à établir entre lui et son public. Il décide alors d'incarner dans tous ses films le même personnage, celui d'un bon gros garçon, plein de bons sentiments, moins crâneur que Max Linder et possédant de malice juste ce qu'il faut pour ne pas faire figure d'imbécile, pas très fort en face des femmes dont il ne peut pas se passer et qui, après l'avoir quelque peu fait marcher, finissent par reconnaître qu'il vaut mieux que bien d'autres : type sympathique de Français moyen — bien plus bourgeois que Max — qui avait toutes chances de plaire à la foule. Ayant donné à ce type son propre prénom, Léonce Perret eut le mérite de comprendre que « la comédie, selon la définition de R. Canudo (2), n'est pas seulement toute action qui finit heureusement, mais bien plutôt une action scénique, plaisante et intime entre personnes de la vie courante ». Chacun des films de Perret est donc une petite tranche de vie traitée, non pas selon la formule du Théâtre Libre, mais avec bonne humeur et parfois avec une pointe d'ironie et de fantaisie : « Léonce » y apparaît le plus souvent marié, épris à la fois de son foyer, de ses aises matérielles, morales et sentimentales et tenté par l'aventure extra-conjugale quand cette aventure ne se révèle pas trop compliquée. Quelque-

---

(1) *Quelques-uns de ces films :* Le petit Grenadier, Le bon Juge, Le Lys d'or *avaient été tournés par Léonce Perret à Berlin pour le compte de la succursale que la maison Gaumont avait en Allemagne.*

(2) L'Usine à Images, *par R. Canudo (Chiron Edit. Paris 1926.)*

fois il n'est pas encore passé devant Monsieur le Maire, mais il y aspire alors que Max Linder en est toujours au stade de la bamboche malgré tout, et son aspect de brave type amateur de lectures en pantoufles au coin du feu ne peut laisser sur ce point le moindre doute au spectateur. Avec lui, pas de courses, pas de poursuites et les ressorts dont il a besoin pour faire évoluer son intrigue, c'est dans les circonstances intérieures bien plus que dans les extérieures qu'il va les chercher : il y a beaucoup de discussions conjugales dans les petites comédies de Perret et le personnage féminin qu'il avait créé pour donner la réplique à son « Léonce » n'était pas sans devoir beaucoup, sur le chapitre de la mauvaise foi, aux créatures entêtées et charmantes dont Courteline, à la même époque, faisait un si amusant usage. Dans ces films qu'il réalisa de 1910 à 1914, Léonce Perret eut tour à tour pour partenaires sa femme Valentine Petit (1), Fabienne Fabrèges, pour qui il imagina le nom de Poupette et Suzanne Grandais. Quand il eut bien mis à toutes les sauces « ce bon gros patapouf » de Léonce, pour employer l'expression d'un journaliste de l'époque, quand il eut bien présenté sous tous les aspects imaginables son personnage sympathique, non pas à la façon d'un clown comme le prétendent Maurice Bardèche et Robert Brasillach mais avec une verve aimable, non dénuée d'esprit ni de goût, Léonce Perret partit pour l'Amérique où nous le retrouverons et d'où il revint pour se lancer dans la réalisation de films plus importants par leur métrage et par le montant de leur devis mais qui ne possédaient ni la fraîcheur, ni l'originalité que les petites comédies sans vulgarité de la série « Léonce » avaient apportées au cinéma, non plus que le mérite d'avoir créé un type — ce qui n'est pas à sous estimer car le cinéma français en compte peu, trop peu pour le pays qui en a tant fourni au répertoire théâtral. Sans doute d'ailleurs est-ce ce dernier titre qui doit mériter à Léonce Perret d'avoir — à côté de Max Linder et de Prince — sa place dans l'Histoire du cinématographe. A moins que cette place ne lui soit due parce qu'il a su montrer que la France, pays de la comédie, est capable de faire du film gai sans grossièreté et dont le comique n'est le fait ni d'une tête de veau, ni d'une escouade de sergents de ville dégringolant dans un baquet plein d'eau.

Enfin, parmi les acteurs que l'on voyait paraître dans les films de la maison Gaumont, il en est un sans qui l'histoire du film comique serait incomplète et qui mérite de figurer dans cette histoire après Max

---

(1) *Avant d'épouser Léonce Perret pour qui elle fut tout au long de sa carrière la plus dévouée — et souvent la plus adroite — des collaboratrices, Valentine Petit avait été danseuse. Elle avait notamment lancé un numéro qui connut pendant un temps la grande vogue en exécutant dans la cage aux lions les danses lumineuses dont Loïe Fuller avait eu l'idée.*

Linder, aux côtés de Prince-Rigadin et de Léonce Perret : c'est Marcel Lévesque.

Marcel Lévesque

Marcel Lévesque avait appartenu à de nombreux théâtres parisiens, notamment aux Folies Dramatiques, à l'Athénée où il avait participé à la création de ce vaudeville qui fit courir tout Paris — toute la province — *L'Enfant du Miracle* — et à l'Odéon. Partout il avait donné aux rôles qui lui étaient confiés une personnalité, une force comique des plus rares, même — et surtout, pourrait-on dire — quand ces rôles n'étaient que des silhouettes, servi qu'il était par un physique des plus curieux : corps dégingandé posé sur des jambes qui semblaient constamment flageoler et se dérober sous lui et lui imprimaient un balancement de bateau chahuté par les vagues, avec, au-dessus de ce corps soumis à un perpétuel roulis, une petite tête étroite aux yeux pleins tour à tour de stupéfaction et de malice, de part et d'autre d'un nez comme la nature n'en a accordé à aucun humain depuis Cyrano, un nez de tamanoir ou de tapir à moins que ce ne soit un bec de toucan, un nez qui précédait son propriétaire d'un quart d'heure en tous lieux et dont on avait l'impression qu'il devait lui servir à ouvrir les portes sans poser la main sur le bouton ou pour forcer sans danger les serrures.

On devine ce qu'un tel physique, que servait une intelligence très vive, doublée d'une grande culture et d'un goût très sûr, pouvait apporter au cinéma. Et pourtant, Marcel Lévesque avait tout d'abord refusé l'engagement que l'on était venu lui offrir. Puis, il était revenu sur son refus quand Paul Gavault lui avait demandé d'interpréter un rôle dans *L'Arrestation de la Duchesse de Berry* que le Film d'Art allait tourner. S'étant aperçu que le cinéma valait mieux que ce qu'il en avait jusqu'alors pensé et que les lauriers dont son camarade Prince commençait à faire ample moisson n'étaient pas à dédaigner, il était allé trouver son autre camarade, Léonce Perret, et lui avait proposé des idées de films. Perret lui prit deux scénarios pour sa série des « Léonce » : « *Léonce et Poupette* et *La Belle-Mère,* et l'engagea pour jouer des rôles dans ces productions réalisées au studio des Buttes-Chaumont. Marcel Lévesque passa ensuite sous la direction de Louis Feuillade qui lui confia des rôles dans plusieurs de ses films : *L'illustre Mâchefer, Les fourberies de Pingouin, La Somnambule, L'Hôtel de la gare,* etc... Marcel Lévesque contribuait au succès des bandes à l'interprétation desquelles il appartenait, mais il était trop consciencieux pour tirer la couverture à lui ou plus simplement pour se mettre en

évidence quand son personnage ne le comportait pas et il faudra attendre *Judex* où il campa un personnage qui, avec un peu de chance, aurait pu devenir un des « types » du cinéma français — celui de Cocantin — pour faire de Marcel Lévesque une vedette. Mais, dès 1911, « Cocantin » était en puissance dans Marcel Lévesque et celui-ci était déjà l'homme dont Louis Delluc dira en 1919 qu'il est « un homme de goût, un artiste et presque un poète ». De qui l'auteur de *Photogénie* en a-t-il dit autant ? Sans Lévesque serait incomplet le petit groupe qui incarne le cinéma comique français de l'époque héroïque. (1)

Cinéma en couleurs et cinéma sonore

Pendant que Louis Feuillade et Léonce Perret régnaient ainsi sur les studios de la Villette, pendant que *Fantômas* faisait trembler les midinettes, Léon Gaumont poursuivait ses travaux et il arrivait à présenter de petits films enregistrés directement en couleurs qui, sans être parfaits, marquaient un progrès sur les films coloriés à la main avec une naïveté charmante par les modestes collaboratrices de Méliès. En même temps, il poursuivait ses travaux afin de doter le cinéma de la parole. Ce faisant, il obéissait au souci de réalisme auquel l'époque était en proie : dans la vie les êtres sont doués de la voix et le plus évolué d'entre eux, de la parole. N'était-il pas inadmissible que les êtres évoluant sur l'écran et qui avaient toutes les apparences de la réalité, fussent privés de la voix ? N'était-ce pas parce qu'en parlant ils avaient donné l'impression qu'ils étaient encore plus près de la vie que lorsqu'ils étaient muets, que les personnages, alliant en eux les illusions du cinéma à ceux du phonographe que l'on avait vus et entendus sous les ombrages du Cours la Reine pendant l'Exposition de 1900, avaient connu un si vif succès ? Et Léon Gaumont cherchait le moyen de résoudre de façon vraiment pratique ce problème qui le passionnait. Malheureusement la solution se faisait attendre et les personnages auxquels les écrans offraient l'hospitalité continuaient à être privés de l'usage de la parole. Et les amateurs de réalisme demeuraient insatisfaits. Mais un esprit ingénieux s'avisa de donner à ces insatisfaits une compensation en leur faisant entendre les bruits, tous les bruits de la nature et ceux des choses. Comme l'aventure qui se déroule sur l'écran apparaîtra plus émouvante, parce que plus vraie, plus réelle, lorsqu'on entendra le bruit d'une porte qui se ferme ou celui de la vapeur qui s'échappe en sifflant de la locomotive au moment où elle démarre ! Aussi y a-t-il maintenant derrière chaque écran et aussi indispensable que le piano, un employé

---

(1) *V. p. 177.*

dénommé « bruiteur » dont le rôle consiste à secouer un panier contenant des débris de vaisselle lorsque, dans une scène de ménage, Madame jette à la tête de Monsieur les assiettes du service des jours de fête et à marteler une table de ses mains chaussées de noix de coco coupées en deux afin d'imiter le galop du cheval de l'infâme ravisseur lorsque celui-ci s'éloigne après avoir enlevé l'enfant de la sympathique héroïne...

Cette innovation eut un succès tel que bientôt on l'industrialisa, si l'on peut dire, ou du moins, on la mécanisa en retirant au « bruiteur » l'initiative de ces bruits dont on confia l'exécution à une machine. Cette machine avait été conçue assez ingénieusement pour pouvoir imiter d'une façon tantôt assez exacte, tantôt approximative tous les bruits que réclame le spectateur le plus exigeant : on abaissait une manette et on entendait le bruit d'eau brassée que fait l'hélice du bateau qui va quitter la rive, on en abaissait une autre et au bruit d'eau brassée succédait celui d'une roue qui grince sur les pavés à l'instant où s'éloigne la voiture qui a amené les voyageurs à l'embarcadère... (1)

Les films ne parlaient pas, mais ils étaient bruyants sinon sonores.

Essor et excès

Un tel souci de vérité serait touchant s'il n'était un peu ridicule. Mais il est d'une sincérité insoupçonnable qui doit être une circonstance atténuante à tous les excès dangereux pour l'évolution de l'art cinématographique auxquels, sous le prétexte de faire vrai, se livrèrent les producteurs de films pendant toute la période qui va de 1900 à 1914.

Le succès remporté par le cinéma à l'Exposition n'avait, en effet, rien changé aux habitudes, récentes pourtant mais déjà extrêmement solides, auxquelles obéissait la vie cinématographique. Habitudes déplorables, vie chaotique sans plan, sans méthode, sans souci du lendemain. L'appareil Lumière était un instrument magique et ceux qui avaient été construits après lui, que ce fût par Georges Méliès, par Demaria, par Debrie ou par les Américains, détenaient le même pouvoir magique : ils faisaient courir les foules ; ces foules, pour profiter des sortilèges qu'ils déversaient sur elles par le truchement des écrans, ne demandaient qu'à mettre la main à la poche et ce geste suffisait à enrichir tous ceux qui, de près ou de loin, directement ou indirectement, touchaient à la chose cinématographique : producteurs de

(1) *La première de ces machines à faire des bruits fut retrouvée par M. J.-P. Mauclaire et exposée par lui dans le vestibule du « Studio 28 » à Paris quand il prit la direction de cet établissement.*

films, directeurs de salles, entrepreneurs de spectacles forains ou ambulants. Et cela sans avoir besoin de penser, de prévoir, d'organiser. Sans savoir ce que ce mot représentait, chacun d'eux faisait de l'empirisme comme Monsieur Jourdain faisait de la prose. Et l'argent affluait dans les caisses ! Qu'auraient-ils pu désirer de mieux ? Peut-être certains d'entre eux — les plus raisonnables, ceux-là qui avaient déjà dû se colleter avec la vie et n'étaient entrés dans la carrière cinématographique que parce qu'ils n'avaient pas réussi dans une autre — avaient-ils commencé par s'étonner de ce qui leur arrivait, puis très vite, ils s'y étaient habitués et, très sincèrement, ils n'imaginaient pas qu'il pût ne pas en être toujours ainsi.

Le public, lui aussi, éprouvait de l'étonnement et cet étonnement lui ôtait tout pouvoir de contrôle sur la qualité des bandes qu'on lui offrait et qu'il acceptait avec plaisir, alors qu'il aurait pour le moins haussé les épaules en tournant le dos à la scène sur laquelle se serait déroulé un spectacle semblable à celui qui constituait l'ordinaire des salles de cinéma ou en rejetant le livre qui lui aurait conté des histoires aussi basses, aussi vulgaires que celles qui faisaient le fond des films. Mais y avait-il quelqu'un alors — exception faite de Georges Méliès et encore ! — qui eût seulement imaginé que le cinéma pût être un art ? Ignorant cette juste fierté — ou cette sotte vanité — qui caractérise le plus infime auteur de vaudevilles, de couplets ou de feuilletons, les auteurs de films — sauf Méliès — restaient enfermés dans l'anonymat le plus strict, comme s'ils eussent eu honte de s'employer à si basse besogne et c'était à ce même anonymat qu'étaient condamnés les acteurs — et ils l'acceptaient eux aussi sans regimber et Dieu sait si la vanité de ceux-ci, surtout les plus obscurs, est dénuée de scrupules ! — recrutés non parmi les vedettes du théâtre et du café-concert mais parmi la foule des « petits rôles » et des figurants des scènes de quartier. Et ces figurants qui, jusqu'alors étaient restés perdus dans la masse garnissant le fond de la scène, passaient d'un seul coup au premier plan : ils avaient à agir seuls, tout comme les vedettes que, chaque soir, ils voyaient accomplir des gestes héroïques et mourir en beauté... longuement. Que pouvait-on, dans ces conditions, attendre de ces artistes improvisés sinon une gesticulation désordonnée qui, seule, pouvait masquer leur médiocrité ?

Mais était-il besoin d'artistes plus affinés, plus cultivés quand il s'agissait de faire des films pour ainsi dire « à la chaîne », à raison d'un par jour — et quand ce film quotidien était terminé une heure avant celle qui avait été prévue, on occupait cette heure à commencer un autre film : autant de gagné pour le lendemain — des films qui se promèneraient à travers le monde sous des titres qui pouvaient tout aussi bien être *La Course aux citrouilles* que *Les méfaits d'une tête de*

veau ! (1) Des films faits uniquement de poursuites, de culbutes, de chutes dans des baquets de plâtre ou de seaux d'eau lancés à la volée, des films dont les meilleurs s'apparentaient ici ou là à ces pantomimes anglaises qui faisaient alors fureur sur les scènes des music-halls ! (2)

Comme l'on comprend que Louis Lumière ait alors écrit : « Les applications du cinématographe s'étant orientées de plus en plus vers le théâtre — sans doute entend-il « spectacle » — et relevant surtout de la mise en scène, force nous a été d'abandonner cette exploitation, pour laquelle nous n'étions pas préparés. »

C'est pourtant à la même époque que Charles Pathé, qui n'a évidemment pas les mêmes raisons que Louis Lumière d'être déçu sinon découragé, s'écrie prophétiquement : « Le cinéma sera le théâtre, le journal et l'école de demain ! » (3)

On sourit ! Mais en se laissant ainsi aller à prophétiser, Charles Pathé devait se montrer le plus clairvoyant des pionniers du cinéma, surtout en ce qui concerne le théâtre !

---

(1) *Ces titres ont réellement été ceux de deux films qui rapportèrent beaucoup d'argent à leurs producteurs. Du même genre, on peut encore citer* La Course au mari, La Course à la belle-mère, La Course à la perruque, La visite de la douane, Les méfaits d'une mouche *sans oublier un certain* Coup de vent *que commit Louis Feuillade et qui fut tiré à quatre cent quatre-vingts copies.*

(2) *C'est à une des troupes qui avaient le plus fait pour le succès de ces pantomimes — celle de Fred Karno — qu'appartenait Charlie Chaplin quand il fut attiré par le cinéma.*

(3) *Certains prétendent que cette phrase n'a pas été prononcée par Charles Pathé mais par un des collaborateurs de celui-ci, l'ingénieur Dussaud.*

9

INFLUENCES : THÉATRE ET CINÉMA
" LE FILM D'ART "

L'ATTENTION de tous ceux que commence à intéresser le cinéma se tourne, en effet, vers le théâtre et de tous côtés vont être tentées des expériences tendant à établir une collaboration entre le théâtre et le cinéma et à demander à celui-là les moyens de faire progresser celui-ci.

La première de ces expériences fut tentée par un homme qui, à côté des Gaumont et des Pathé, joua dans l'histoire du cinéma français un rôle important qui se prolongea pendant plus de quinze ans : Edmond Benoît-Lévy.

EDMOND BENOIT-LÉVY

Avocat, lettré (1) Edmond Benoît-Lévy avait été attiré par la nouveauté et il était devenu un des collaborateurs les plus actifs de Charles Pathé. Celui-ci lui avait confié la direction d'une des « filiales » de sa maison, la « Société Omnia » qui avait la gérance de plusieurs établissements de projection de la région parisienne. Edmond Benoît-Lévy était de ceux qui estimaient que le cinéma valait mieux que *Les Méfaits d'une tête de veau* ou *La Course aux citrouilles,* mais, bien qu'animé des meilleures intentions à son égard, pas plus qu'aucun autre de ses contemporains, il n'imaginait que le cinéma fût assez riche pour qu'on pût trouver dans ses possibilités de quoi lui constituer une personnalité. La culture classique qu'il avait reçue, cette culture dans laquelle le théâtre tient une si grande place l'avait amené tout naturellement à découvrir que le cinéma avait eu la chance de naître dans un pays ou

---

(1) *Edmond Benoît-Lévy était l'auteur d'un ouvrage juridique hautement apprécié* Le Code de la Presse *et de plusieurs volumes d'histoire et de critique littéraires, notamment un* Erckmann-Chatrian, la Jeunesse de Victor Hugo *et* Madame Victor Hugo et Sainte Beuve. *Sous le pseudonyme de Francis Mair, il collaborait à de nombreux journaux, magazines et revues. Il avait créé deux des premiers journaux corporatifs* Argus-Photo-Cinéma *et* Phono-Cinéma-Revue. *Il ouvrit la voie du cinéma à son neveu Jean Benoît-Lévy le futur réalisateur de* La Maternelle. *Ayant renoncé à toute activité cinématographique depuis plusieurs années pour se consacrer entièrement au culte qu'il avait voué à Victor Hugo, il est mort en 1929.*

le théâtre est roi, le pays le plus riche du monde en œuvres, en écrivains de théâtre, en acteurs de tous genres et il avait logiquement conclu que ce serait une faute impardonnable de ne pas profiter de cette chance. Il avait donc entrepris, au début de 1907, la mise à l'écran d'une pantomime qui venait d'obtenir un très vif succès : *L'Enfant Prodigue* de Michel Carré, musique de Wormser. C'était l'auteur, Michel Carré, qui avait dirigé la mise en scène (1) et la première projection du film au Théâtre des Variétés, passé provisoirement au service du cinéma, avait eu lieu le 16 juin avec un succès au moins égal à celui que la pantomime avait connu sur les planches.

Tout naturellement, Edmond Benoît-Lévy avait vu dans ce succès la confirmation des idées auxquelles il avait obéi : le théâtre était seul capable de faire évoluer et progresser le cinéma. Mais étant juriste et non auteur dramatique ou acteur, c'était dans le domaine juridique qu'il avait cherché le moyen de faire passer sa conviction de la théorie à la pratique. Et comme il était d'esprit ingénieux, il n'avait pas été long à trouver.

Trois ans plus tôt, une réforme importante s'était accomplie dans les méthodes commerciales auxquelles était soumise la vie cinématographique. Jusqu'alors les bandes étaient vendues par leurs fabricants comme une marchandise quelconque. L'exploitant achetait un rouleau de pellicule imprimée, l'utilisait aussi longtemps qu'il le voulait, puis il le cédait à un autre acheteur qui le projetait à son tour sans aucun bénéfice pour le producteur et il en était ainsi, le film passant de main en main, tant que la pellicule résistait. Il est inutile de dire combien ce système était préjudiciable à la qualité des spectacles.

Mais en 1904, trois employés de Méliès, Michaut, Astaix et Lallement avaient eu l'idée de remédier à ces inconvénients en louant un film à une personne déterminée pour un temps limité sans que cette location comportât le droit de sous-louer le film à un tiers. Et pour mettre cette idée en pratique, ils avaient fondé une société — la pre-

---

(1) *Michel Carré reconnaissait volontiers que ce n'était pas là un chef-d'œuvre puisqu'il confiait à G.-M. Coissac qui le rapporte dans son « Histoire du cinématographe » : « Ce fut un très mauvais film, fait avec toute l'ignorance d'un débutant que n'aidait en rien la mauvaise volonté des initiés à cet art nouveau, heureux de me voir commettre des erreurs, celle-ci par exemple : mes pierrots s'étaient maquillés en blanc et les rideaux de la fenêtre étaient blancs aussi, de sorte que, lorsque les personnages passaient devant ces rideaux, ils avaient l'air de corps sans tête. » Mais ce fut pour lui l'occasion d'entrer en relations avec le cinéma. Il n'eut pas à le regretter car la carrière cinématographique qu'il mena parallèlement à sa carrière théâtrale lui valut de beaux succès que vint couronner en 1922 la présidence de l'Association des Auteurs de Films en remplacement de Pouctal.*

mière agence de location et de distribution de films — « l'American Kinetograph » (1).

Naturellement, ce nouveau système ne plut pas à tout le monde et il donna lieu à d'ardentes polémiques qui devaient durer des années et au cours desquelles — en 1907 — voyant là une occasion d'appliquer les idées nouvelles qu'il avait sur la chose cinématographique, Benoît-Lévy intervint en publiant dans un des premiers journaux corporatifs « Ciné-Gazette » un article où, fort de ses connaissances juridiques et de son expérience de la vie théâtrale, il demandait que fussent appliqués au film les principes régissant la vie des œuvres littéraires et théâtrales :

« Qu'est-ce qu'un film ? Est-ce une marchandise ordinaire dont l'acheteur peut faire l'emploi qui lui convient ? Non ! Un film est « une propriété artistique et littéraire ». Pour la représenter il faut payer un droit. C'est sur l'établissement de ce droit que le débat portera un jour et ce sera la suppression des loueurs car on ne verra plus que des fabricants louant eux-mêmes. Tout ce qu'on fera et dira en dehors de cette solution n'aboutira à rien. »

Ainsi, à peine nées, les agences de location de films subissaient les assauts de ceux qui les considéraient comme des organismes parasitaires et logiquement demandaient leur suppression. Et pourtant c'était pour défendre ce principe de propriété invoqué par leurs adversaires que les agences de distribution et de location s'étaient constituées. Si les fabricants de films avaient obéi à d'autres lois que celles de l'empirisme le plus banal, s'ils avaient été clairvoyants et prévoyants, ils auraient renoncé d'eux-mêmes au système de la vente — qu'ils n'avaient adopté que parce qu'il était le plus simple et les débarrassait de tout souci — et ils auraient organisé seuls et à leur profit la location de leurs films. Cette prévoyance aurait singulièrement simplifié la vie cinématographique : elle aurait permis aux producteurs de faire tomber dans leurs caisses la commission de trente à quarante pour cent que, pour rémunération de leurs services, les loueurs prélèvent sur les sommes déboursées par les directeurs de salles — et la qualité de la production n'aurait pas manqué d'en être améliorée. Les loueurs ne se seraient pas introduits dans la production — ce qui, non moins sûrement, aurait eu une heureuse influence sur la valeur intellectuelle et artistique des films et l'irritant problème de la perception dans les salles de cinéma, sur le modèle de celle qui a lieu dans les théâtres et

---

(1) *Ce nouveau système ne se généralisa pas aussi vite qu'on pourrait le supposer et s'il fut adopté par certaines agences de second ordre, les grandes maisons s'y montrèrent réfractaires. C'est ainsi que Pathé ne renoncera à la vente pour la location qu'en 1907.*

auquel est liée la logique et juste rémunération des auteurs aurait été liquidé sans difficultés au lieu de rester en suspens pendant près d'un demi-siècle.

Il n'est pas facile de déterminer l'importance qu'a eue dans l'évolution du cinéma cette substitution des loueurs aux producteurs dans ce qui aurait logiquement dû être une des formes de leur activité mais on peut l'imaginer quand on voit, quarante ans plus tard ou presque, que la production n'a pas encore réussi à se débarrasser du chancre que constituent pour elle les loueurs-distributeurs auxquels, il faut bien qu'on le dise, sont dûs, le plus souvent, les films les moins bons, les plus bas, dont les écrans sont envahis.

Un congrès international des producteurs de films — le premier des congrès ayant à traiter de la chose cinématographique — qui se tint à Paris en 1908 sur l'initiative de la Chambre syndicale fondée par Georges Méliès, consacra le principe de la substitution du système de la location à celui de la vente et s'efforça de régulariser les rapports entre producteurs, loueurs et directeurs de salles.

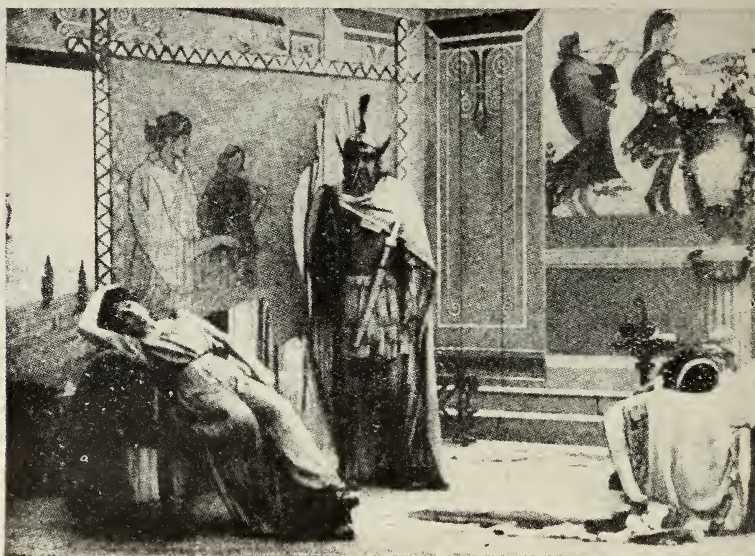
C'était un échec pour Edmond Benoît-Lévy. Mais pour n'avoir pas réussi à rallier à sa théorie les producteurs, pour n'avoir pas obtenu la suppression des agences de location, l'avocat de la cause du « film-propriété artistique et littéraire » ne s'était pas découragé. Bien loin de renoncer à son idée, il avait résolu de démontrer par l'exemple que cette idée était valable, mieux encore, qu'elle était la meilleure et, pour ce faire, de fonder une société de production dont toute l'activité reposerait sur la mise en pratique de la doctrine dont il était le père.

Le cinéma et la Société des Auteurs

Puisque les producteurs n'avaient pas compris qu'il était de leur intérêt de le soutenir, c'est de l'autre côté de la barricade qu'il irait se faire des alliés parmi ceux sans qui les producteurs ne pourraient plus produire, ni les loueurs louer de films : les auteurs. Il avait donc demandé à être entendu par la Commission de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et avait fait à celle-ci la proposition suivante : « Que la Société me cède le droit exclusif de transformer en films toutes les œuvres de son répertoire, en échange de quoi je m'engage à lui verser pour les auteurs de chacune des œuvres adaptées à l'écran, un droit d'auteur constitué par un pourcentage sur les recettes encaissées par les établissements publics projetant les films tirés de ces œuvres. Les auteurs collaborant avec le cinéma seront donc rémunérés comme ils sont, depuis longtemps, habitués à l'être quand ils travaillent pour le théâtre. » Notons en passant que, s'il se trompait en pensant que le

23. Valentine Tessier entre Romuald Joubé et Gabriel Signoret dans *Britannicus*, film de Camille de Morlhon d'après la tragédie de Racine *(Film Pathé, 1912)*.

24. *L'Assassinat du duc de Guise*. Au centre : Albert Lambert de la Comédie-Française *(Film d'Art, 1908)*.



25. Mme Bartet et Paul Mounet, de la Comédie-Française, dans *Le Retour d'Ulysse (Film d'Art, 1909).*

26. Arquillière *(au centre)*, Mansuelle *(à gauche)* et Jacques Grétillat *(à droite)* dans *L'Assommoir*, d'après Emile Zola *(Film S.C.A.G.L.).*

théâtre était le fonds où le cinéma devait venir puiser et que la situation de celui-ci se trouverait avantagée du seul fait qu'un lien s'ajouterait à tous ceux qui unissaient déjà le cinéma au théâtre, Benoît-Lévy voyait fort juste en imaginant cette façon nouvelle pour les producteurs de s'acquitter de ce qu'ils devaient aux auteurs au talent de qui ils avaient recours.

Si cette proposition avait, en effet, eu les suites que chacun, alors, espérait, le cinéma aurait été à l'abri de certaines compromissions, de certaines combinaisons que l'on soupçonnait à peine à l'époque mais qui se sont démasquées par la suite et qui lui ont fait un tort considérable ; les auteurs, intéressés directement à la réussite de leurs œuvres auraient suivi de près le travail cinématographique, les hommes de cinéma auraient eu plus de respect pour celles-ci ou du moins n'auraient pas agi à leur égard avec cette liberté ressemblant trop souvent à du sans-gêne, dont tant d'exemples scandaleux ont occupé l'opinion, la presse et les tribunaux eux-mêmes. L'irritante question de la perception des droits d'auteur dans les cinémas, qui a fait couler tant d'encre au cours des années 1930-35 ne se serait même pas posée et il y aurait eu un peu plus de justice dans les rapports qui allaient devoir s'établir entre écrivains d'une part et industriels et commerçants d'autre part.

Malheureusement, si la Commission de la Société des Auteurs, qui n'avait pas manqué d'en comprendre toute l'importance, accepta la proposition que lui faisait Edmond Benoît-Lévy, celui-ci, pour des raisons complètement indépendantes de sa volonté, ne trouvant pas les concours financiers qui lui avaient été promis et dont il avait besoin, se vit condamné à faire savoir à la Société qu'à son grand regret il était dans l'obligation de renoncer à son projet.

Quelques mois plus tard, on apprenait la constitution de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres qui allait, très vite, tenir une place importante dans la vie cinématographique française : la S. C. A. G. L.

La S. C. A. G. L.

Le programme de cette Société était à peu de chose près celui qu'Edmond Benoît-Lévy avait exposé à la Commission des Auteurs Dramatiques. Coïncidence ? Peut-être ! Pourtant, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'un des promoteurs de la S. C. A. G. L. était un auteur dramatique, Pierre Decourcelle, et que celui-ci faisait précisément partie de ladite Commission lorsque Edmond Benoît-Lévy était venu lui exposer son projet. D'une habileté non moins éprouvée comme homme d'affaires que comme homme de théâtre, Pierre Decourcelle

réussit à obtenir de ses confrères de la Commission pour la Société dont il partageait la direction avec Eugène Gugenheim, le monopole qu'avait souhaité Benoît-Lévy et, sacrifiant en cette circonstance, ses intérêts — à venir — d'auteur dramatique à ses intérêts immédiats de directeur d'une entreprise commerciale, il avait obtenu ce monopole sans prendre l'engagement, en rémunération de la collaboration des auteurs à l'œuvre cinématographique, de verser à la Société un pourcentage sur les recettes publiques fournies par l'exploitation de ces œuvres. Comme il était aussi membre de la Société des Gens de Lettres et qu'il n'avait aucune raison de ne pas vouloir tirer un juste profit aussi bien du roman que du drame et de la comédie, il avait étendu le contrat au répertoire de la Société des Gens de Lettres (1).

Ainsi du projet de Benoît-Lévy ne subsistait que ce qui allait à l'encontre des intérêts exactement compris de l'art cinématographique et la contrepartie qui aurait pu lui être avantageuse se trouvait inexplicablement abandonnée : le théâtre était l'aîné du cinéma et il le lui faisait sentir en mettant la main sur lui sans rien lui accorder des avantages que sa longue expérience lui avait procurés.

Le « film d'art » et « l'assassinat du Duc de Guise »

Dans le même temps, deux hommes qui s'étaient déjà fait dans le journalisme et l'édition une place en vue, les frères Laffitte et deux acteurs notoires, Charles Le Bargy qui était sociétaire de la Comédie-Française et André Calmettes — qui aurait pu l'être et ne l'était pas sans qu'on pût savoir pourquoi — entreprirent une action qui allait sur bien des points se rencontrer avec celle de la S. C. A. G. L.

Hommes de goût, esprits cultivés, ils avaient été frappés et gênés par la vulgarité des spectacles cinématographiques -- imaginons la moue dédaigneuse d'un Le Bargy en face de l'affiche annonçant *Les méfaits d'une tête de veau* ! — et c'est parce qu'ils avaient senti que le cinéma valait beaucoup mieux qu'ils entreprirent de le tirer des ornières dans lesquelles il commençait à s'enliser. Donner au cinéma ses lettres de noblesse ou tout au moins la dignité qui lui faisait défaut, tel était indiscutablement le but que ces hommes de goût se proposaient et, pour que nul ne pût douter de leurs intentions non plus que des préoccupations auxquelles ils obéissaient, ils les avaient hautement proclamées, en donnant à la Société qu'ils fondaient un titre dans lequel

(1) *Les capitaux avaient été fournis à la. S. C. A. G. L. par les banquiers Saül et Georges Merzbach.*

figurait un mot qui n'avait pas encore été ouvertement prononcé dans le monde de la Production cinématographique — même pas par Méliès ! — le mot « Art » : Le Film d'Art.

Pourquoi fallut-il que l'art qu'ils se proposaient de servir ne fût pas vraiment, franchement, l'art du cinéma ?

Vouloir rapprocher le cinéma du théâtre, penser que c'était en le modelant à l'exemple du théâtre qu'ils atteindraient le plus sûrement le but qu'ils se proposaient étaient des idées qui devaient tout naturellement naître dans le cerveau d'hommes de théâtre comme Le Bargy et André Calmettes. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si, désireux avant tout — et c'était parfaitement logique — de trouver des scénarios intelligents — des scénarios dont le principal rôle ne serait pas tenu par une citrouille ni même par une tête de veau — ils s'adressèrent à des auteurs dramatiques éprouvés, à ceux-là mêmes qui connaissaient alors les plus grands succès auprès de l'élite parisienne, à deux des meilleurs fournisseurs des scènes du Boulevard et de la Comédie-Française et par-dessus le marché, membres de l'Académie française : Jules Lemaître et Henri Lavedan. (1)

Puis ils recrutèrent une troupe d'acteurs non plus parmi « les petits, les obscurs, les sans-grade » des faubourgs mais au contraire parmi les plus notoires du plus illustre théâtre d'Europe : la Maison de Molière.

Le premier résultat de cette collaboration fut *L'Assassinat du Duc de Guise*, scénario d'Henri Lavedan, mis en scène par André Calmettes, interprété par Le Bargy (Henri III), Albert Lambert (le Duc de Guise), Gabrielle Robinne et Berthe Bovy (2). La présen-

(1) *Jules Lemaître était alors le critique dramatique de* La Revue des Deux-Mondes. *Il avait donné au théâtre* Révoltée, Mariage Blanc, Les Rois, L'âge difficile, Le Pardon, L'Aînée. *Il était de l'Académie française depuis 1895. Henri Lavedan était un des collaborateurs les plus appréciés de la très « à la mode »*Vie Parisienne. *Auteur du* Prince d'Aurec *(Vaudeville) de* Catherine *(Comédie-Française), du* Nouveau Jeu *(Variétés) il était académicien depuis 1899.*

(2) *Exception faite de Gabrielle Robinne qui fit, pendant un temps, figure de vedette de l'écran — durant la période du muet — quand elle interpréta avec Alexandre et Signoret, une série de drames plus ou moins mondains (1910-1914), aucun des interprètes de* L'Assassinat du Duc de Guise *ne fit une carrière cinématographique intéressante, ce qui démontre combien était faux le point de vue des dirigeants de l'affaire : Albert Lambert ne parut, en effet, que dans des productions du Film d'Art :* Le Retour d'Ulysse, Le Baiser de Judas, *(où il tenait le rôle du Christ avec Mounet-Sully dans celui de Judas), un* Œdipe *(encore aux côtés de Mounet-Sully) puis un* Ruy Blas. *Le Bargy, après avoir été Scarpia dans une* Tosca *dont Cécile Sorel était la vedette, alla, en 1920, tourner en Italie un* Colonel Chabert *modernisé, assez inattendu, puis il parut dans* L'Appel du Sang *de Mer-*

tation de ce film eut lieu dans une petite salle de la rue Charras installée par la nouvelle société. Ce fut un événement de la vie parisienne : journalistes, artistes, gens du monde ne cachaient pas leur étonnement — et leur satisfaction — qu'un de ces écrans dispensateurs de plaisirs populaires, devant lesquels ils ne s'asseyaient pas sans avoir un peu la sensation de s'encanailler, pût leur permettre de voir leurs artistes favoris, ceux-là mêmes qu'ils étaient habitués à applaudir sur les nobles planches de la Maison de Molière non plus que d'entendre l'orchestre exécuter une partition d'accompagnement signée Camille Saint-Saëns. La Comédie-Française et l'Opéra ! L'Académie française et l'Académie des Beaux-Arts ! Le cinéma vraiment ne se refusait rien ! C'est de cet étonnement que, le soir de l'inauguration de la salle Charras, à la fin du spectacle, Charles Pathé se fit l'interprète lorsque, s'adressant aux fondateurs du « Film d'Art », il s'écria dans un accès de sincérité qui lui fait honneur : « Ah ! Messieurs, vous êtes plus forts que nous ! » (17 novembre 1908) après quoi il ne lui reste qu'à aller partout, répétant : « Le cinéma est à son apogée ! » (1)

Il y avait assez loin, en effet, de *L'Histoire d'un Crime* à *L'Assassinat du Duc de Guise* et ce dernier film pouvait faire l'effet d'un chef-d'œuvre au producteur du premier.

Le lendemain, le « Film d'Art » était célèbre — il y eut même pendant un temps un commencement de snobisme cinématographique (2) — et ses dirigeants confirmés dans la certitude qu'ils avaient d'avoir

---

canton (1920), tint le petit rôle de Châteaubriand dans le film de Gaston Ravel et Tony Lekain, Madame Récamier *(1928) et fut l'évêque du* Rêve *(version parlante 1931). Quant à Berthe Bovy, si le cinéma utilisa intelligemment son grand talent à partir du moment où il eut l'usage de la parole, il n'en tira pas grand'chose tant qu'il resta muet, en dépit des nombreux films dont elle fut plus ou moins la vedette notamment pour Pathé* (La Dette, Mme Tallien, Le duc de Reichstadt, L'Affaire du Collier de la Reine, etc.). *Mais à côté de ces quatre acteurs de la Comédie-Française, il y avait dans* L'Assassinat du Duc de Guise *un jeune débutant venu du Théâtre Sarah Bernhardt, qui assez vite se fera au cinéma une place telle qu'il renoncera aux planches : Jean Angelo, une des moins discutables vedettes du cinéma français des années 1920-1928.*

(1) *Adolphe Brisson ne craignit pas de consacrer un de ses articles du « Temps » à* L'Assassinat du Duc de Guise *: « Ce* récit visuel *que Lavedan a reconstruit avec une dévotion minutieuse et passionnée, se grave dans l'esprit en traits inoubliables. Il ne languit pas. Ses images se succèdent, un peu trop rapides parfois et trop fiévreuses, parfois aussi trop ramassées, trop compactes mais étrangement suggestives. C'est la plus impressionnante leçon d'histoire. Rien ne vaut l'enseignement par les yeux. »*

(2) *Ce mouvement ne se précisa pas et il faudra attendre les années 1920 pour voir naître en France un véritable snobisme cinématographique grâce aux efforts de Marcel L'Herbier, de Canudo et de « l'Avant-garde ».*

découvert la vérité. Ils s'adressèrent alors à Jules Lemaître qui écrivit pour eux *Le Retour d'Ulysse* mis en scène par André Calmettes dont deux autres des plus justement réputés sociétaires de la Comédie-Française : Julia Bartet et Paul Mounet furent les interprètes (1) avec Albert Lambert et Louis Delaunay et pour lequel Georges Hüe écrivit une partition.

Puis vint *Le Baiser de Judas*, mis en scène par Armand Bour, avec, dans les principaux rôles, Mounet-Sully (2), Albert Lambert et le futur interprète de *Napoléon* d'Abel Gance, le jeune Albert Dieudonné.

Le souci d'art que les frères Laffitte, Le Bargy et Calmettes s'étaient donné pour consigne se traduisait dans ces films non seulement par le choix des scénarios, des auteurs et des acteurs, mais encore par le goût avec lequel les costumes avaient été choisis chez les meilleurs costumiers et dans les magasins des théâtres ayant un répertoire historique ainsi que par le soin avec lequel les décors étaient exécutés — des décors selon la convention théâtrale la plus traditionnelle qui feraient sourire les spectateurs d'aujourd'hui, (car les murs du château de Blois ne se gênaient pas pour vaciller quand, dans l'ardeur de la lutte qu'ils avaient à soutenir, les assassins du duc de Guise s'y heurtaient). Il y avait incontestablement progrès sur tout ce qui se faisait à l'époque. Ce progrès était intéressant mais ce n'était pas le seul résultat qu'avait obtenu l'initiative des fondateurs du « Film d'Art » et il convient d'examiner d'un peu près ces résultats, car ils allaient avoir des répercussions profondes et durables sur l'évolution de l'art et de la vie cinématographiques.

En utilisant la collaboration d'écrivains et d'acteurs de qualité dont les noms auréolés d'une réputation du meilleur aloi s'étalaient en tête de leurs films, sur leurs affiches et dans toute leur publicité, les dirigeants du « Film d'Art » mettaient fin à l'anonymat méprisant dans lequel s'étaient jusqu'alors tenus auteurs et acteurs de films : c'était la réhabilitation du cinéma qui commençait. Dès lors les auteurs comme les acteurs allaient voir leurs noms prendre une importance corres-

---

(1) *Ce fut là la seule apparition que l'admirable interprète de* Bérénice *fit sur les écrans. La discrétion dont elle fit toujours preuve envers les journalistes empêche de savoir si elle fut déçue de cette apparition et si c'est pour cela qu'elle ne consacra plus la moindre parcelle de son beau et rare talent au cinéma. Dans l'intéressant volume de près de quatre cents pages qu'il lui a consacré, son biographe, Albert Dubeux qui, pourtant, aime le cinéma, accorde tout juste six lignes un peu dédaigneuses au* Retour d'Ulysse. *(*Julia Bartet, *par Albert Dubeux, Plon, Edit. Paris 1939).*

(2) *Mounet-Sully parut encore dans un* Œdipe *dont il ne voulut pas sacrifier un vers, l'appareil impitoyable enregistrant chacun des gestes dont il accompagnait ses imprécations. Ce qui explique pourquoi, dès lors, il se tint éloigné du cinéma.*

pondant à celle qu'ils avaient dans la vie théâtrale et de cette publicité, le cinéma, moralement, ne pouvait que profiter et du même coup, quoique à un degré moindre, les metteurs en scène (1).

Le théatre au cinéma

Mais ces vedettes — les acteurs — n'arrivèrent pas au cinéma en n'y apportant que du bon. Ne parlons pas des exigences et des mesquineries morales inhérentes à un métier où la réalité est conditionnée par les apparences. Dans le domaine et à l'époque où nous nous trouvons, ces mesquineries ne pouvaient avoir de conséquences graves. Mais en pénétrant à l'intérieur du studio, les sociétaires de la Comédie-Française n'avaient pas laissé à la porte les habitudes artistiques qui constituaient pour eux une seconde nature. Leur interprétation devant l'objectif était faite de tout ce qui leur avait valu le succès rue Richelieu. Pas une seconde il ne leur vint à l'esprit, pas plus qu'à l'esprit de ceux qui les dirigeaient — ou qui auraient dû les diriger, car la situation importante que leur talent et plus encore peut-être leur réputation leur faisait les rendait à peu près indirigeables — que le jeu cinématographique dût être différent du jeu théâtral : ce fut donc « la Tradition » de la Comédie-Française, telle que l'ont établie deux siècles et demi de succès, qui fit son entrée dans le studio de Neuilly récemment construit par la société du « Film d'Art », ce qui revient à dire que, sans même avoir l'excuse de se rapprocher de la vie, ce qui aurait peut-être été le cas si leurs interprètes avaient été recrutés dans la troupe du théâtre Antoine, les films réalisés dans ces conditions étaient aussi éloignés que possible de la vérité cinématographique — vérité que nul ne soupçonnait encore et dont les lois devaient apparaître si lentement que lorsqu'on vit pour la première fois un acteur avoir sur l'écran un jeu vraiment cinématographique, ce fut une véritable révélation (2).

L'erreur que Le Bargy et Calmettes commirent en laissant les acteurs qu'ils employaient modeler leur jeu cinématographique sur leur jeu théâtral se doubla très vite d'une autre erreur non moins grave pour la formation de la personnalité et l'évolution du nouvel art.

Les premiers scénarios tournés à Neuilly étaient l'œuvre d'auteurs dramatiques mais c'étaient des scénarios originaux, c'est-à-dire que, construits à peu près à la façon d'une courte pièce, ils n'étaient pour-

---

(1) *Avec André Calmettes et Armand Bour, les premiers metteurs en scène du « Film d'Art » furent Velle, Chaumont, Andréani, Emile Chautard, G. Lacroix et Henri Pouctal.*

(2) *Sessue Hayakawa dans* Forfaiture *en 1917.*

tant pas tirés d'une œuvre théâtrale qui leur eût imposé un cadre rigide et ils possédaient une liberté qui, au bout d'un certain temps et après quelques expériences, aurait pu devenir vraiment cinématographique, les auteurs — qui avaient été assez intelligents et assez consciencieux pour ne pas apporter tout simplement à ceux qui leur demandaient un scénario quelques pages tirées d'une de leurs œuvres théâtrales — se rendant compte peu à peu de leurs erreurs, découvrant les moyens d'y remédier, acquérant l'expérience nécessaire, dégageant une à une les lois auxquelles ils auraient intérêt à se plier et se forgeant l'instrument dont ils avaient besoin. Ainsi les principes d'un nouvel art ayant sa personnalité propre auraient pu être formulés.

Il n'en fut malheureusement rien.

Les exigences de la consommation se faisant de plus en plus grandes, on trouva, en effet, plus simple et plus rapide de ne pas demander à des écrivains le petit effort que représentent l'invention et la mise au point d'un scénario original — et pourtant il n'était sans doute pas un écrivain qui ne l'eût fait volontiers cet effort, l'exemple d'Henri Lavedan, de Jules Lemaître était là pour le prouver — mais bien plus paresseusement et plus pratiquement aussi d'extraire la matière d'un scénario d'œuvres existant déjà et plus particulièrement des plus célèbres d'entre elles c'est-à-dire, trop souvent, des moins faites pour fournir au cinéma ce qu'il exigeait : *La Grande Bretèche* d'après Balzac qu'interprétaient André Calmettes, Philippe Garnier et Véra Sergine ; *Manon Lescaut, Macbeth, Les enfants d'Edouard, Louis XI, Theodora, Olivier Twist, Carmen* dont le décor principal — la grande place de Séville, qui mesurait au moins vingt-cinq mètres fit sensation, l'ère des folies commençait ! — *La Duchesse de Langeais*. Balzac, l'abbé Prévost, Shakespeare, Dickens, Mérimée, Casimir Delavigne, Sardou : ce choix se défendait littérairement, une fois admis que le cinéma doit travailler à l'intention d'un immense public et l'on serait même assez tenté de penser qu'il se défend même cinématographiquement puisque trente-cinq ans plus tard, alors que l'évolution de l'art cinématographique a dépassé tout ce que l'on imaginait en 1910, ce sont encore certaines de ces œuvres — *Carmen, La Duchesse de Langeais* — que l'on retrouve à l'origine de films signés de noms dont le moins qu'on en puisse dire est qu'ils sont ceux d'hommes qui n'ignorent rien de leur art ni de leur métier (1).

Ce n'était d'ailleurs pas seulement la littérature et le théâtre qui fournissaient aux metteurs en scène du «Film d'Art» la matière première qu'ils devaient manufacturer ; l'Histoire, elle aussi, était mise à contribution dans le studio de Neuilly d'où sortirent *Le Drame de Fontai-*

(1) *Christian-Jaque et Jacques de Baroncelli.*

nebleau, évocation de la sanglante histoire dont la reine Christine de Suède et l'Italien Monaldeschi avaient été les héros ; *Camille Desmoulins* avec Lara et Dehelly (encore la Comédie-Française) ; *Joséphine Impératrice* où furent reconstituées, avec un luxe pour le moins impressionnant, les splendeurs du sacre de Napoléon Ier, telles que David les a représentées ; *D'un Pape à l'autre*, sorte de documentaire, aussi original qu'intéressant dont Jean de Bonnefon, qui avait la réputation d'être l'homme de France le mieux informé des choses de la vie vaticane, avait eu l'idée et qui initiait l'immense public des salles de cinéma, auquel elles étaient complètement étrangères, aux cérémonies et rites compliqués entourant la mort d'un Souverain Pontife et l'élection de son successeur. Ce film était le premier et il est resté le seul d'un genre où le cinéma aurait pu réaliser des œuvres d'un très vif intérêt.

De son côté, la S. C. A. G. L. (1) qui, à peine née, avait immédiatement eu une très grande activité, s'était attaquée — comme son contrat lui en faisait presque un devoir — aux œuvres les plus importantes, les plus justement populaires du répertoire des deux grandes sociétés avec lesquelles elle avait traité. Pour commencer, ce fut *L'Arlésienne* d'Aphonse Daudet ; *L'Assommoir* d'Emile Zola avec Arquillière, Jacques Grétillat, Mansuelle dans les principaux rôles et *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo. Puis vinrent, encore de Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris* avec la danseuse Napierkowska dans le rôle d'Esmeralda, *Cromwell, Marie Tudor* avec Romuald Joubé, *Quatre-vingt-treize* avec Philippe Garnier et Henry Krauss et surtout *Les Misérables* qui valut un très grand et très légitime succès à Henry Krauss déjà nommé (Jean Valjean) entouré de Marie Ventura (Fantine), Mistinguett, Etiévant (Javert), Gabriel de Gravone ; de Victorien Sardou : *La Tosca* — mis en scène par l'auteur lui-même — où l'on put voir Sarah Bernhardt et Edouard de Max après y avoir vu Cécile Sorel et Le Bargy, et *Patrie* ; d'Alexandre Dumas : *La Reine Margot* ; d'Emile Zola : *La Terre* et *Germinal* ; d'Alphonse Daudet : *Le Petit Chose* ; de Shakespeare : *Antoine et Cléopâtre*. Le classique lui-même fournit sa contribution à cette importante production et les écrans purent accueillir un *Polyeucte* et une *Athalie* avec Jeanne Delvair et de Max, qui, bien que traités avec respect et intelligence, auraient sans doute fort étonné Corneille et Racine. Et, afin qu'il y en eût pour tous les goûts, le mélodrame venait à la recousse du classique : *Le Courrier de Lyon, Les Deux Gosses* (Pierre Decourcelle ne s'oubliait naturellement pas), *Roger la Honte*.

(1) *Les principaux metteurs en scène de cette société furent Denola, A. Numès, Henri Desfontaines, Michel Carré, Henry Krauss. Le directeur artistique en était Albert Capellani qui mettait lui-même en scène les films les plus importants.*

Tous ces films étaient réalisés sous la direction d'Albert Capellani qui assura la mise en scène des plus importants d'entre eux.

En allant chercher dans le répertoire théâtral les sujets de leurs films, c'était un réservoir inépuisable vraiment que les fondateurs du « Film d'Art » et de la S. C. A. G. L. avaient ouvert au cinéma. Les œuvres composant ce répertoire, œuvres dont les titres étaient auréolés par le succès et dont les signataires jouissaient d'un grand prestige auprès de la foule, possédaient évidemment cet avantage pour des commerçants de représenter un capital par l'attrait qu'elles avaient pour le public à la mémoire ou à l'imagination duquel elles parlaient... Mais combien de dangers elles dissimulaient, le premier étant qu'elles offraient une solution facile à un problème particulièrement délicat et qui est, en fait, celui de la personnalité de l'art cinématographique lui-même. Dès le premier emprunt que le cinéma faisait au répertoire théâtral, se trouvait créée une routine à laquelle, par la suite, il lui serait difficile sinon impossible d'échapper et, ce qui est plus grave, il avait abdiqué sa personnalité.

Ainsi l'action entreprise par le « Film d'Art » constitue à la fois un progrès et une erreur : un progrès parce qu'elle a forcé le cinéma à évoluer, à se soucier de certaines contingences, une erreur parce qu'elle a placé cette évolution sous le signe de la tradition théâtrale au lieu de l'orienter vers la vérité particulière à laquelle le cinéma pouvait prétendre et c'est André Antoine qui aura raison lorsque, interviewé par un journaliste, quelques années plus tard, il répondra que c'est « dès le début que l'on a tout faussé en construisant des théâtres de prise de vues avec l'ambition naïve d'y enfermer tous les drames, toutes les conceptions plastiques, la nature, la forêt, la plaine, la mer... » Antoine a raison quand il affirme que c'est « dès le début » que l'erreur a été commise, mais il se trompe quand il fait porter la responsabilité de l'erreur au studio qui en est bien innocent, le pauvre : on peut, en effet, faire du cinéma en studio, même quand on y reconstitue une forêt — Fritz Lang l'a bien prouvé avec *Les Niebelungen* et Georges Méliès aussi — de même qu'il ne suffit pas de mener acteurs et appareils de prise de vues en plein air pour faire du cinéma. Ce qui compte c'est l'esprit qui préside à la conception et à la réalisation de l'œuvre et ceux qui allaient chercher leur inspiration dans le répertoire théâtral ignoraient ou dédaignaient l'esprit cinématographique.

Les fondateurs du « Film d'Art » n'avaient pas vu si loin, ceux de la S. C. A. G. L. non plus. Pas plus les uns que les autres, ils n'avaient eu l'intention de retarder l'évolution de l'art cinématographique en faisant de lui un succédané de l'art théâtral. Ce n'était pas cela qu'ils avaient voulu certes, mais pour n'avoir pas été voulu le résultat n'en était pas moins acquis et n'en était pas moins déplorable.

Bientôt l'activité du « Film d'Art » se ralentit. Les hommes qui assuraient cette activité avaient — artistiquement et humainement — des personnalités trop nettement marquées pour que pût être maintenue entre eux la hiérarchie souhaitable ou plus simplement l'harmonie sans laquelle un travail d'équipe comme l'est la confection d'un film ne peut être mené à bien, l'accord entre Le Bargy et Calmettes n'étant lui-même pas toujours des plus harmonieux. La situation, née de ce manque d'accord, fut très vite telle que les fondateurs de l'affaire se retirèrent. Et pourtant, au moment où chacun de ceux-ci allait tirer de son côté, il y avait dans les tiroirs de la direction un scénario qui laissait voir une assez heureuse compréhension des nécessités et des possibilités cinématographiques : *Le Bois Sacré* d'Edmond Rostand.

De même qu'ils avaient demandé des scénarios à Henri Lavedan et à Jules Lemaître, les dirigeants du « Film d'Art » s'étaient adressés à l'auteur de *Cyrano de Bergerac* et de *L'Aiglon* qui était alors au plus haut de sa célébrité. Edmond Rostand avait répondu avec empressement à la demande qui lui était faite et il avait composé un scénario — il l'avait même écrit en vers, ce qui était une idée assez surprenante, mais peut-être était-il comme le poète latin qui ne pouvait écrire en prose ! Le thème de ce scénario était original et amusant qui montrait une automobile chargée de Parisiennes s'égarant à la lisière du Bois Sacré et y rencontrant dieux, déesses et divinités de l'Olympe : confrontation d'une fantaisie comme le cinéma n'en avait encore jamais laissé voir trace. Ce scénario ne fut jamais réalisé. C'est regrettable (1).

Passé entre les mains de Charles Delac, qui ne changea rien à l'esprit de l'affaire, le « Film d'Art » continua à alimenter son activité aux sources du théâtre et du roman : *Blanchette* et *La Robe Rouge* de Brieux avec Félix Huguenet et Jeanne Delvair ; *La Dame aux Camélias* avec Sarah Bernhardt qui accepta de tenir devant l'objectif le rôle qui, sur la scène, lui avait valu tant d'applaudissements, de répéter pendant trois jours et, en outre, de payer les cachets des artistes devant animer auprès d'elle les personnages d'Armand Duval et de Nanine, le tout moyennant une somme de quatre mille francs ! — que diraient, de nos jours, les aspirantes au vedettariat même n'ayant jamais mis les pieds dans un studio, si un producteur se permettait de leur offrir pareil cachet ? (2) — *Pour la Couronne* et *Les Jacobites* de François Coppée;

(1) *Mais il fut publié par « l'Illustration » avec de charmantes aquarelles de Calbet qui font regretter les images qu'il aurait pu inspirer à un homme de talent et de goût travaillant pour l'écran. Puis il fut présenté sur la scène du Théâtre Sarah Berhardt (mars 1910) sous forme de pantomime, tandis que Louis Brémont, à l'avant-scène, récitait le poème d'Edmond Rostand.*

(2) *Louis Delluc prétend que lorsque le film lui fut présenté et qu'elle se vit sur l'écran, Sarah Bernhardt s'évanouit (« Cinéma et Cie » Bernard Grasset Edit. Paris 1919.)*

Le Maître de Forges le plus populaire succès de Georges Ohnet, avec Jane Hading qui en avait été la créatrice sur les planches, *La Comtesse Sarah, Serge Panine, La Grande Marnière,* du même Georges Ohnet avec Adolphe Candé pour vedette, *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas — pour la première fois ! — *Théodora* de Victorien Sardou avec la danseuse Sahary-Djeli dans le rôle de l'impératrice ; *Madame Sans-Gêne* — pour la première fois aussi ! — où Réjane débuta à l'écran, entourée de tous les acteurs qui interprétaient au Vaudeville la célèbre comédie de Sardou, à l'exception de Gaston Dubosc (le Maréchal Lefebvre) remplacé par Georges Dorival ; *Denise* d'Alexandre Dumas fils ; *Miquette et sa mère* de R. de Flers et A. de Cavaillavet qui valut à Eve Lavallière l'occasion d'une de ses rares apparitions sur les écrans.

A côté des grands noms de Réjane et de Sarah Bernhardt, ces films faisaient apparaître sur les écrans à peu près tous les noms de comédiens et de comédiennes participant à la vie théâtrale de Paris, de Cécile Sorel à Polaire, de Régina Badet à Marthe Régnier en passant par Nelly Cormon, Charlotte Wiehe, Diéterle, et de Jean Périer et Max Dearly à Claude Garry en passant par George Grand, André Brunot, Jacques Guilhène, Duquesne et Pierre Magnier.

Ces noms constituaient de belles affiches sur les murs, ils faisaient plus ou moins courir les foules vers les salles obscures, ils donnaient aux directeurs des sociétés de production et aux metteurs en scène l'illusion d'avoir du talent, voire du génie ! Mais de quel profit étaient-ils pour l'art cinématographique... Et d'ailleurs y avait-il un art cinématographique ? (1)

---

(1) *Parmi les acteurs dont on vit encore, plus ou moins souvent, les noms sur les affiches de cinéma, il convient de citer ceux de M*[mes] *Nelly Palmer, Andrée Marly, spécialisée dans l'interprétation des comédies plus ou moins vaudevillesques, Marguerite Lavigne (qui fut la mère de Bout-de-Zan dans la série dont ce jeune personnage fut le héros) et de MM. Simon qui fut un des partenaires habituels de Prince-Rigadin, Nauleau et Paul Manson qui participèrent à l'activité de Louis Feuillade et de Léonce Perret, Paul Chevalet et Maurice Vinot qui furent tués à la guerre, Georges Coquet qui fut un des pensionnaires de Pathé.*

10

ÉVOLUTION DE L'INDUSTRIE (*Suite*)

EFFORTS DIVERS

Ce n'était pas seulement dans la production des films que se manifestait un effort financier et industriel intéressant mais encore dans la construction du matériel chaque jour plus important qu'exigeait le développement du cinéma. C'est ainsi que Jules Demaria s'attachait au perfectionnement des appareils qu'il construisait depuis 1897 et que les ateliers de mécanique de précision fondés en 1900 par Debrie se spécialisaient dans la construction d'appareils en tous genres (perforeuse, tireuse, etc.) indispensables à l'industrie cinématographique, avant de lancer (1908) un nouvel appareil de prise de vues, mis au point par André Debrie qui allait révolutionner la technique et connaître un succès universel (1). En même temps d'autres maisons de production naissaient.

La société « Éclair »

Tout d'abord, en 1907, la Société Eclair dont les fondateurs, Charles Jourjon et Marcel Vandal, n'avaient pas découvert le cinéma derrière un comptoir de marchand de vins ou sur les champs de foire provinciaux mais étaient docteurs en droit. Avec eux une nouvelle génération faisait son apparition dans le monde cinématographique. Bien décidés à se donner toutes les armes indispensables pour soutenir la concurrence avec leurs aînés Gaumont et Pathé, Charles Jourjon et Marcel Vandal commencèrent par faire construire à Epinay de vastes studios et laboratoires qui connurent très vite une grande activité. C'est dans ces studios que travaillèrent Emile Chautard (2), Maurice Tourneur (3), Jasset (4), André Liabel, Joseph Faivre, Robert

---

(1) *Munis de perfectionnements sans cesse renouvelés, les appareils de prise de vues sortant des ateliers Debrie parvinrent à s'imposer et même à supplanter en grande partie les appareils américains jusque dans les studios d'Hollywood.*

(2) *Après avoir tourné* L'Apprentie *avec Henri Bosc, Emile Chautard en 1914 partit pour l'Amérique où nous le retrouverons.*

(3) *Comme Chautard, Tourneur alla tenter sa chance en Amérique.*

(4) *Parmi les nombreux films que Jasset réalisa pour «Eclair» avant 1914, il faut particulièrement signaler une série de dix bandes dont Marcel Vibert tenait le principal rôle. Le meilleur de ces films fut* Au pays des Ténèbres.

Saidreau, spécialisé dans les films policiers. De cette importante production à laquelle aucun genre n'échappe et qui ne se distingue le plus souvent que fort peu de celle qui sort des studios de Vincennes et des Buttes-Chaumont, ce qu'il convient de retenir c'est une *Jeanne d'Arc, Les Gaîtés de l'Escadron, La Veuve Joyeuse, In hoc signo vinces !* une *Dame de Monsoreau* et un *Aiglon* (1) tournés par Chautard avec Jacques Guilhène dans le rôle principal ; c'est aussi un *Friquet* parce qu'il amène pour la première fois devant la camera la brune Polaire (2) à qui sa création théâtrale de la Claudine de Willy avait valu une certaine popularité, et une *Petite Chocolatière* tirée de la comédie de Paul Gavault, parce qu'elle fournit à Victor Boucher, débutant, la seule occasion qu'il eut de paraître sur les écrans avant la naissance du parlant. Mais ce qui caractérise la production de « l'Eclair », c'est le goût qu'avant tous leurs concurrents ses dirigeants montrèrent pour le genre policier. Les premiers, en effet, ils pensèrent à porter à l'écran les romans de Gaston Leroux : *Le Mystère de la Chambre Jaune, Le Parfum de la Dame en Noir*, etc., à côté desquels ils entreprirent hardiment la réalisation de deux séries de films d'aventures *Zigomar* et *Nick Carter* dont les héros allaient très vite connaître une popularité largement profitable à leurs producteurs (3).

C'était le romancier Léon Sazie qui avait apporté à « Eclair » l'idée et le personnage de Zigomar ; c'était lui qui composait les scénarios, dont Jasset était le metteur en scène. Et ces bandes, qui portaient des titres dont le moins qu'on en puisse dire est que leur auteur ne reculait devant rien pour qu'ils frappassent la curiosité du public *(Zigomar Peau d'Anguille, Le Cercueil de Verre)*, avaient trouvé les interprètes dont leur pittoresque avait besoin en Gilbert Dalleu et Paul Guidé, bons comédiens, en Josette Andriot, en Camille Bardou, machiniste monté en grade, en Bataille, acrobate, et surtout en Arquillière, venu en droite ligne du Théâtre Antoine dont il était un des meilleurs pensionnaires, pour incarner le personnage haut en couleurs de Zigomar. Pour Nick Carter, policier flegmatique suivant la formule traditionnelle déjà composée par Conan Doyle pour son Sherlock Holmes, c'était à Pierre

---

(1) *N'admettant pas qu'un film pût être tiré de cette œuvre qu'elle avait créée, Sarah Bernhardt fit un procès à Rostand. Les choses s'arrangèrent au dernier moment.*

(2) *Polaire ne parut que très rarement sur les écrans. Il faut pourtant signaler* Le Poison de l'Humanité, *film d'Emile Chautard, dont, à la même époque, elle fut la vedette.*

(3) *En 1914 « Eclair » sortait régulièrement 8 à 10 films par semaine, possédait à travers le monde 14 succursales de vente ou de distribution de ses films et 7 laboratoires de développement et de tirage et des studios à Epinay, à Fort-Lee (Etats-Unis) et à Vienne.*

Bressol, interprète et à Robert Saidreau, metteur en scène qu'était confiée la tâche de soutenir le match avec le non moins flegmatique Nick Winter auquel les studios Pathé avaient donné naissance (1).

Et pendant que les aventures plus ou moins mystérieuses de ces deux séries tenaient en haleine les foules populaires, les directeurs de « l'Eclair » donnaient un gage à leurs goûts personnels et à leur culture en éditant chaque semaine une bande d'actualités « Eclair-Journal » pour laquelle ils avaient des correspondants dans tous les pays du monde, notamment aux Etats-Unis et en assurant une production régulière de films documentaires en couleurs et la série des films « Scientia » auxquels ils apportaient tous leurs soins et qui pouvaient déjà constituer la base d'un enseignement par le cinéma dont ils voyaient l'intérêt.

Enfin, à la veille même de la guerre, « l'Eclair » eut l'heureuse idée d'utiliser la popularité dont jouissait alors l'aviateur Védrines, idée qui donna naissance au film *Le Roman de Védrines*. Le célèbre pilote tenait le principal rôle de ce film qui marqua le début de la féconde collaboration qui, dès lors, va se poursuivre sans interruption entre le cinéma et l'aviation.

La société « Éclipse »

A côté de « l'Eclair » (2), « l'Eclipse », pour laquelle travaillent Henry Houry (*Les Tout Petits* et *La Sandale Rouge*) et Gaston Roudès qui tourne *Le Pouce* sur un scénario de Léon Sazie (à qui son rejeton *Zigomar* a valu la faveur des producteurs) et lance la série des Arizona Bill avec laquelle il espère concurrencer les films du Far-West que l'Amérique commence à envoyer en France où ils n'ont pas été longs à faire fureur (3) pendant qu'Henri Desfontaines, qui y a débuté par un film d'épouvante dans lequel il faisait grand usage des truquages (*La main*

---

(1) *V. p. 83.*

(2) *En 1912, la Société «Eclair» avait créé à Berlin une succursale chargée de la location de ses films en Allemagne et en Autriche. La direction de cette agence avait été confiée à Erich Pommer que nous retrouverons en étudiant l'histoire du cinéma allemand dans laquelle il jouera un rôle considérable. Voir vol. II.*

(3) *Pour cette série des* Arizona Bill *dont voici quelques titres :* La Conscience de Cheval Rouge, La Piste argentée, L'Honneur de l'Homme rouge, *Gaston Roudès avait pour collaborateur Joë Hamman qui en était le principal interprète ce qui ne l'empêcha pas de tenir aussi des rôles dans plusieurs autres films tournés par « l'Eclipse »* (Aux mains des bandits, L'Homme et l'Ours). *Les films de la série* Arizona Bill *furent importés aux Etats-Unis par George Kleine. Ils y furent bien accueillis.*

verte dont Jacques Grétillat et Jeanne Grumbach étaient les interprètes), traitant indifféremment les genres les plus divers, adapte Shakespeare (*Shylock* qui fournit à Harry Baur l'occasion de débuter à l'écran à côté de R. Joubé, Jean Hervé et Pepa Bonafé, *Hamlet* avec J. Grétillat, *La Mégère apprivoisée* avec Joubé, Denis d'Inès et Cécile Didier, *Falstaff* avec Denis d'Inès et Louise Willy), se distrait à la comédie vaudeville (*Un mari gênant* avec Tramel, *Le gendre ingénieux* avec Koval, *La femme cochère* avec Claudius et Gabrielle Lange, *L'Homme nu* où Raimu trouve son premier rôle cinématographique encadré par Louise Willy et Bacqué — interprétation éclectique) et à l'anecdote historique (*Napoléon et la sentinelle, Le Page* avec Etiévant et Madeleine Céliat) et, ce qui n'est pas sans mérite, va chercher des sujets dans les contes d'Edgar Poe (*Le Scarabée d'Or, Hop Frog, Le Puits et le Pendule*), non sans laisser voir un faible pour le genre historique : *Cromwell* (Constant Rémy, Saillard, Germaine Dermoz), *L'Assassinat d'Henri III* (Constant Rémy, G. Roudès, Georges Grégoire), *Milton* (Germaine Dermoz) où il va trouver son plus retentissant succès avec *Elisabeth Reine d'Angleterre* d'après la pièce d'Emile Moreau que Sarah Bernhardt venait de créer sans grand éclat sur la scène qu'elle dirigeait (1). Bien qu'il ne soit qu'une adaptation sans caractère particulièrement cinématographique, ce film possède plus d'un titre à ne pas être oublié. C'est, en effet, lui qui, entré aux Etats-Unis grâce au prestige dont sa principale interprète jouissait de New-York à San-Francisco depuis les tournées si savamment organisées qu'elle y avait faites,

---

(1) *A la même époque, Sarah Bernhardt fut encore la vedette d'un film — à prétentions historiques lui aussi —* Adrienne Lecouvreur, *adaptation de la pièce qu'elle avait écrite et jouée afin de concurrencer celle de Scribe et Legouvé qui valait un enviable succès à Julia Bartet. Ce fut Henri Desfontaines qui, comme* Elisabeth Reine d'Angleterre, *mit en scène* Adrienne Lecouvreur *mais avec la collaboration de Louis Mercanton. Mais qu'il s'agisse d'*Elisabeth *ou d'*Adrienne, *Sarah Bernhardt ne fit que prouver, ainsi que le dit Canudo, qu'elle était « le contraire d'une actrice de cinéma ». « Plus que tout autre, plus que tous les acteurs de « théâtre parlé », qu'il faut de plus en plus exclure des cadres de cet art autonome par excellence qu'est le cinéma et qui seront de moins en moins des bons acteurs de l'écran muet, Sarah Bernhardt ignorait l'art suprême du silence. Depuis un demi-siècle elle avait su conquérir sa gloire dans l'expression de toute la gamme des sentiments humains par la gamme riche de sa « voix d'or ». Si le dernier poète romantique, Edmond Rostand, crut exalter dans un vers falot — « Reine de l'attitude et Princesse du geste » — la royauté du geste de Sarah Bernhardt, il n'entendit évoquer que l'attitude et le geste qu'accompagnaient les paroles, les innombrables paroles des drames. Soudain, on voulut demander à une actrice géniale, habituée à s'exprimer par des mots et à leur donner le maximum de valeur, de renoncer à sa science et de ne plus s'exprimer que par des gestes. Le résultat fut lamentable.» (L'Usine aux Images, p. 147, Chiron édit., Paris, 1927.)*



27. Camille de Morlhon.



28. Nick Winter, créateur du premier type de « détective de cinéma ».

29. Sarah Bernhardt et Lou Tellegen dans une scène de *La Reine Elisabeth* qui, en 1912, révéla le genre historique aux Américains.

30. Jacques Grétillat et Mme Colonna Romano dans *Hamlet,* d'Henri Desfontaines, d'après Shakespeare.

31. Jane Marnac et Henry Bosc dans *La Goualeuse,* d'Alexandre Devarennes.

révéla aux Américains l'intérêt du film de reconstitution historique, genre auquel D. W. Griffith, Cecil B. de Mille et quelques autres vont bientôt s'adonner avec une sorte de passion souvent agrémentée d'une charmante fantaisie qui vaudra aux amateurs quelques-unes de leurs plus pures joies (1). C'est aussi à *Elisabeth Reine d'Angleterre* que le cinéma doit deux hommes qui, avec des moyens et dans des milieux très différents, vont pendant un temps y tenir une certaine place : Louis Mercanton et Lou Tellegen. Le premier appartenait à la régie du théâtre Sarah Bernhardt et il avait, tout naturellement, suivi sa patronne au studio. Il y resta et, dès l'année suivante, il se lança hardiment dans la mise en scène adaptant le seul drame que Tristan Bernard ait jamais écrit *Jeanne Doré* (2) qui venait d'être créé sur la scène du théâtre Sarah Bernhardt par celle qui le dirigeait (3). Dès lors, il appartint tout entier au cinéma pour lequel il réalisa coup sur coup, soit seul, soit en collaboration avec René Hervil (4), *La Vendetta, La Remplaçante, Le Lotus d'Or, Sadounah* faisant confiance à deux femmes qui tenaient déjà une place en vue sur les scènes parisiennes, Regina Badet et Gaby Deslys, et à un presque débutant : Jean Angelo. Quant à Lou Tellegen, il tenait dans *Elisabeth Reine d'Angleterre,* lors de sa création sur les planches, le rôle d'Essex et il le tint également devant la camera, Sarah Bernhardt ayant exigé que tous les rôles du film fussent joués par ceux qui les avaient créés au théâtre, Ce qui valut à Tellegen d'être remarqué en Amérique lorsque le film y fut projeté et d'être engagé par une grande firme lorsqu'il y arriva avec la tournée qui, en 1913, sous la direction de la tragédienne, parcourut les Etats-Unis, tournée qu'il abandonna pour se fixer à Hollywood où il devint une des grandes vedettes du cinéma américain.

---

(1) *Volume III.*

(2) « *Le pathétique très particulier de Sarah Bernhardt, sonore et frénétique, n'a pas su se transformer. Son personnage de Jeanne Doré, si inconsistant, ne nous donne même pas la grosse émotion populaire que M. Tristan Bernard a dû escompter...* » *(R. Canudo, « L'Usine aux Images », p. 147, Chiron Edit., Paris, 1927.)*

(3) *Le fils de Tristan Bernard, Raymond Bernard tint dans le film le rôle qu'il avait créé à la scène. Ce fut la seule fois que Raymond Bernard eut au studio une activité d'acteur. Il y revint comme auteur et réalisateur et y tint une place importante. (V. p. 389-391.).*

(4) *René Hervil, dès cette époque, avait déjà réalisé nombre de films parmi lesquels il convient de citer* L'Effigie, Le Mystère d'une Vie, Le Tournant *(avec Suzanne Grandais et Gabriel Signoret).*

Sociétés diverses

Au moins aussi active que «l'Eclair» et «l'Eclipse», du moins pendant quelque temps, fut la Société des Grands Films Populaires, fondée par Georges Lordier dont l'ambition se bornait à emprunter à l'énorme répertoire des romans populaires et des mélos du Boulevard du Crime des sujets capables de faire pleurer les innombrables Margots dont fourmillent les grandes villes et c'est pour satisfaire cette ambition qu'Alexandre Devarennes adapte *La Goualeuse* où, à côté de Jean Toulout déjà vedette, débutent Jane Marnac qui vient du music-hall et Henry Bosc ; *La Fille du Garde-Chasse* de Fontanes et Decori avec Jean Kemm et Damorès ; *Toinon la Ruine* de Toudouze père et Paul Féval fils avec Yvonne Villeroy, Jean Yonnel, Jean Toulout, Albert Dieudonné, Jacques Normand tandis que Gaston Leprieur adapte *L'Arriviste* de Félicien Champsaur avec, dans les principaux rôles, Jean Toulout, Jacques Guilhène et Suzy Depsy à qui, pendant la guerre, il devait arriver d'assez désagréables mésaventures, et qu'André Heuzé s'attaque pour la première fois au *Bossu* avec Henry Krauss et Yvette Andreyor, ce *Bossu* qui devait reparaître sur les écrans presque aussi souvent que *Les Trois Mousquetaires*. C'est aussi pour cette société qu'Andréani réalise en 1912 *Le Porteur aux Halles* puis *Jacques l'Honneur* et adapte *L'Homme qui assassina* de Claude Farrère avec la collaboration de Gémier qui venait de créer la pièce que Pierre Frondaie avait tirée du roman, les autres interprètes étant Jean Toulout, André Lefaur, Candé, Léontine Massart et Michèle (Mme Pierre Frondaie).

A la même époque naissent encore la Société Radios fondée par Clément Maurice et pour laquelle Henri Desfontaines, fidèle à l'éclectisme qui le caractérise, réalise drames, comédies, vaudevilles et même une série sur les *Châteaux de la Loire*, et la Société Lux que dirige Gérard Bourgeois et qui verra débuter un jeune poète, beau-frère d'Emile Cohl, Marcel Robert qui, avant de devenir Robert Péguy avait débuté dans la carrière en écrivant des scénarios que Feuillade lui payait royalement vingt-cinq francs comme *Les Agents tels que la caricature les montre et tels qu'ils sont* : titre un peu long, mais idée amusante et bien cinématographique, puis que Gérard Bourgeois lui demanda de mettre lui-même en scène. Le premier de ces films fut *L'Escarpin verni*. Beaucoup d'autres suivirent dans lesquels on vit Henry Jullien, Henry Etiévant, Jeanne Etiévant, Gouget, Edmond Roze, Yvette Andreyor qui fut la vedette de *Madame Satan* et *Au Pays de la Mort*, Jeanne-Marie Laurent qui fut celle de *La Fille du Pêcheur* et de *L'X mystérieux*. Marcel Robert, à la même époque (1910) rendit au cinéma l'inappré-

ciable service de lui faire cadeau de Charles Vanel qu'il fit débuter dans *Jim Crow*. Enfin, contemporaine de toutes ces firmes de production est encore la Société des Films Azur que Charles Burguet fonda en 1912, à Nice où il réalisa nombre de films en tous genres dont *La Saltarella*, où la danseuse Régina Badet fit sa première apparition sur les écrans (1).

La consécration internationale que le Congrès de 1908 avait apportée à leur initiative, les fondateurs de l'American Kinetograph en avaient naturellement profité pour accroître l'importance de leur entreprise qui était devenue l'Agence Générale Cinématographique. Deux ans plus tard, un de ces trois hommes, Michaut, se retirait de l'affaire et Paul Kastor, directeur du cinéma des Mille Colonnes et de celui du Panthéon, prenait sa place. Et bientôt l'Agence, sans renoncer à ses affaires de distribution et de location de films, se lancera hardiment dans la production.

C'est aussi le système de la location qui allait assurer la prospérité de la Compagnie Générale du Cinématographe, petite affaire qui en 1909 était tombé par hasard entre les mains de Louis Aubert, lequel, servi par une chance qu'il se plaisait lui-même à reconnaître avec beaucoup de bonhomie, va devenir une des personnalités les plus actives et les plus importantes de l'industrie et du commerce cinématographiques français, la compagnie devenant en 1911 la Société des Etablissements Louis Aubert. Sans cesser d'assurer la location des grands films français et surtout étrangers parmi lesquels, en 1911, *Cléôpatre* et *Les Derniers Jours de Pompéï*, deux films italiens à grande mise en scène qui annoncent le *Quo Vadis ?* dont la projection, en 1913, fera sensation (2) et sera pour les Etablissements Louis Aubert et leur propriétaire le début d'une fortune qui rien ne viendra troubler, cette Société s'intéresse à la production en subventionnant la Société des Grands Films Populaires (3) et en achetant le studio de Joinville où seront bientôt tournées deux œuvres populaires *Fille-Mère* d'Arthur Bernède et *Fleur de Paris* dont Mistinguett qui n'a jusqu'alors fait sur les écrans que de timides apparitions sera la vedette. (4)

---

(1) *Ces films étaient édités par la Société Ambrosio de Turin, puis par la Société Monat, de Paris.*

(2) *V. vol. II.*

(3) *V. p. 130*

(4) *La seule création vraiment intéressante de Mistinguett sur les écrans fut celle du personnage d'Eponime dans* Les Misérables *d'Albert Capellani, mais aucun des films dont elle fut la vedette ne marqua dans la vie cinématograpique. Pourtant il convient de citer* Chignon d'or *ainsi que* La Valse renversante, *transposition d'une scène qu'elle jouait aux Folies-Bergère avec Maurice Chevalier et dont celui-ci parle longuement dans son volume de souvenirs « Ma route et mes chansons » et* Mistinguett détective *dont*

Le soir du 28 décembre 1895, la caissière du Salon Indien du Grand Café, quand elle inscrivait sur son livre de caisse le chiffre de la recette de la journée : trente-cinq francs, ne prévoyait pas quels capitaux considérables allait très rapidement mettre en mouvement l'appareil auquel elle devait son gagne-pain. Les frères Lumière non plus ne se doutaient pas que leur invention allait donner naissance à une industrie et à un commerce d'une telle importance. Vingt ans ou presque s'étaient écoulés et pas plus que le 28 décembre 1895 on ne pouvait imaginer jusqu'où ce commerce et cette industrie allaient poursuivre leur développement. Mais c'était aussi un art qui était né en même temps que l'appareil Lumière. Et cet art ne s'était pas épanoui aussi heureusement que le commerce et l'industrie venus au monde à la même minute que lui. Qu'y a-t-il, en effet, à retenir de la prodigieuse activité cinématographique de la période à laquelle la guerre va mettre le point final ? Georges Méliès, Max Linder, quelques-unes des idées auxquelles ont obéi les fondateurs du « Film d'Art », un nouvel essai de création d'un comique français avec Léonce Perret d'une part et Prince-Rigadin d'autre part, le rajeunissement du vieux mélo par Louis Feuillade... Et puis ? Ce serait tout, car il n'y a pas un titre de film qui, pour des raisons cinématographiquement valables, soit resté dans la mémoire d'un amateur de cinéma entre *L'Assassinat du Duc de Guise* et *Fantômas*... Ce serait tout s'il n'y avait Emile Cohl, père du dessin animé.

Paglieri et André Hugon furent les metteurs en scène et où elle tenait un rôle à transformations qui lui permettait de paraître successivement sous les apparences d'une institutrice anglaise, d'un garçon d'hôtel, d'un « chauffeur intrépide et d'un détective astucieux », comme le disait une note publicitaire (1917).

II

ÉMILE COHL ET LE DESSIN ANIMÉ

Bien avant la naissance du cinématographe, il y a eu, nous l'avons vu (1), des esprits ingénieux qui, utilisant le phénomène de la persistance de l'impression rétinienne, ont demandé à leur crayon de composer de petits spectacles capables de distraire les enfants et même les grandes personnes.

Le plus audacieux de tous, Emile Reynaud, après avoir présenté son « praxinoscope » à la Société Française de Photographie, le 4 juin 1880, faisait remarquer aux membres de cette société que les effets qu'il avait obtenus à l'aide du dessin seraient « bien plus heureux si, au lieu de dessins à la main représentant les différentes phases d'un mouvement, il était possible de les obtenir au moyen de la photographie », mais il ne rechercha pas la solution du problème qu'il venait de poser et il continua à ne recourir qu'au seul dessin.

Ce furent donc des dessins qui constituèrent le spectacle que sous le nom de « Pantomimes lumineuses », Emile Reynaud présenta au Musée Grévin grâce à son théâtre optique en 1892, des dessins en couleurs qui avaient pour titre *Pauvre Pierrot, Clown et ses chiens, Un bon bock, Rêve au coin du feu, Autour d'une cabine* (2). Mais ce spectacle n'avait que des rapports très lointains avec celui qui, trois ans plus tard, allait naître de la conjugaison du film et de l'appareil de projection fabriqué par les frères Lumière. Il s'en différenciait, en effet, autant par le système de projection qui exigeait l'emploi de miroirs que par l'objet même de la projection : suite de dessins exécutés à la main sur une bande métallique sans aucune intervention de la photographie. « Le Théâtre optique », d'Emile Reynaud n'est en rien du Cinéma, pas plus que « le Phénakysticope » et on peut même dire que, exception faite de la perforation latérale des bandes permettant le déroulement régulier de celles-ci, rien de ce qui le composait ne se retrouve dans le Cinématographe et que Walt Disney ne lui doit rien puisque Emile Reynaud n'a jamais fait collaborer le dessin et le cinéma ni utilisé le dessin photographié à la composition du spectacle cinématographique. Tel qu'il était « le Théâtre optique » connut un très grand succès, un succès qui amena sa ruine car, employé toute l'après-midi et toute la soirée à la projection de ses petites bandes dont chacune se composait

---

(1) *V. pp. 28 et 29.*

(2) *Cette dernière bande eut environ 10.000 représentations de décembre 1894 au début de 1900.*

de 300 à 700 dessins, Emile Reynaud n'avait pas le temps d'en composer de nouvelles si bien que, lorsque le cinématographe Lumière fit son apparition, la direction du Musée Grévin, ne pouvant obtenir d'Emile Reynaud des bandes nouvelles aussi souvent qu'il en était besoin, fit figurer dans ses programmes des films cinématographiques à côté des bandes d'Emile Reynaud. Celui-ci, de son côté, loin de bouder l'invention nouvelle, s'en servit intelligemment pour composer des bandes d'un genre nouveau. Utilisant des films enregistrés par l'appareil de prise de vues cinématographiques, il en choisissait les images essentielles suffisant à la reconstitution du mouvement, les reproduisait par le dessin et les coloriait : c'était de « la Photo-Peinture animée ». Par ce procédé, il fit notamment un *Guillaume Tell* avec les clowns Footit (1) et Chocolat et un *Premier Cigare* avec Galipaux qui prolongèrent de 1896 à 1900 le succès que remportait au Musée Grévin « le Théâtre Optique ». Mais pas plus que « les Pantomimes lumineuses », ces spectacles de « Photo-Peinture » animée n'ont eu recours à la collaboration du dessin et du cinématographe selon les très simples principes sur lesquels elle s'est développée et c'est un hasard ou presque qui allait amener le dessin à tenir dans la production cinématographique le rôle que nous lui connaissons (2).

Il y avait une fois à Paris — l'histoire du « dessin animé » est un véritable conte de fées qui tourne bien pour un autre que celui qui aurait dû en être le bénéficiaire, un conte de fées bien modernes au service d'une morale qu'aurait certes désapprouvée Perrault — il y avait donc à Paris au début du XXe siècle un dessinateur du nom d'Emile Courtet, connu sous le pseudonyme d'Emile Cohl qui ne manquait ni de talent ni de verve. Né le 4 juin 1857, il avait été élève d'André Gill, puis tout en faisant son apprentissage d'ouvrier bijoutier il avait collaboré à de nombreux journaux illustrés et, dès les premières manifestations cinématographiques, il avait été intéressé par l'invention nouvelle à laquelle il demandait de temps à autre de le distraire. C'est ainsi qu'un soir, dans une petite salle de Montmartre, il avait assisté à la projection d'un film dont le scénario lui avait semblé être le développement de l'idée d'un de ses récents dessins. Comme il

---

(1) *Le clown Footit parut encore une fois sur l'écran dans un film de Louis Delluc,* Fièvre.

(2) *Il serait injuste de ne pas rappeler que, dès 1892, Emile Reynaud a établi une collaboration entre l'image et la musique. La projection de* Pauvre Pierrot *était, en effet, accompagnée par l'exécution au piano d'une partition originale comportant une sérénade que chantait le compositeur-accompagnateur Gaston Paulin pendant que le personnage dessiné grattait sa guitare sur l'écran.*

n'avait pas très bon caractère, Cohl courut le lendemain rue de la Villette — le film sortait des studios de la Maison Gaumont — pour se plaindre de ce plagiat. Il fut reçu... Mais écoutons-le raconter lui-même, en janvier 1936, à J. P. Liausu de « Comœdia » cette entrevue qui allait avoir de si heureuses conséquences :

« Le directeur de service me parla des merveilles futures de l'écran et me proposa en guise de dédommagement un contrat. Pour quoi faire ? Pour faire des films. J'avais une tournure d'esprit cinématographique. La chose me plaît. J'accepte, je signe, séance tenante, et les portes du temple s'ouvrent devant le néophyte. J'écris, je tourne, je fais tourner, j'apprends mon métier. Et une idée me vient : puisque le mouvement cinématographique résulte d'une duperie de l'œil au moyen d'un certain nombre d'images successives, puisque le nombre de ces images est fixe et que la pellicule peut garder n'importe quelle impression, il doit être possible de remplacer la photographie par du dessin, d'obtenir le même résultat physique mais en créant par le crayon des êtres de rêve. »

Emile Cohl se trompe quand il parle de « remplacer la photographie par du dessin », c'est l'objet à photographier qu'il va remplacer par du dessin car le dessin sera photographié par l'objectif de la caméra exactement comme un train entrant en gare ou un visage de « star » et c'est là ce qui caractérise l'idée d'Emile Cohl et la différencie essentiellement de celle dont Emile Reynaud avait si bien su tirer parti. Mais où il ne se trompe pas c'est quand il envisage par la collaboration du cinématographe et du crayon la création d'êtres de rêve... Walt Disney nous le fera bien voir. Mais avant Walt Disney, Emile Cohl ne se gênera pas pour faire des incursions dans ce domaine du rêve et de la fantaisie dont nul, si ce n'est Georges Méliès, n'avait pensé à franchir le seuil, puisque Emile Reynaud n'avait pas profité de la liberté dont jouissait son crayon et qu'il n'avait jamais cherché qu'à présenter des personnages se rapprochant le plus possible de la réalité.

Ce fut le 18 août 1908, au Gymnase, passé, pour la saison d'été, au service du cinéma — le cinéma jouissait d'une telle faveur auprès du public parisien qu'il n'y avait pas assez de salles et qu'on installait des écrans partout où il y avait des fauteuils pour recevoir des spectateurs — ce fut au Gymnase que fut projeté le premier film d'Emile Cohl qui portait ce titre significatif : *Fantasmagorie.* Long de trente-six mètres, ce film était composé de près de deux mille dessins. Il avait coûté six cents francs à la Maison Gaumont. Emile Cohl en avait été à la fois le dessinateur et l'opérateur, son installation et son matériel se réduisant à un appareil de prise de vues dont la manivelle, naturellement manœuvrée à la main, s'arrêtait après l'enregistrement de chaque image afin de permettre la mise en place de l'image suivante. Quand il pense à Emile Cohl accomplissant avec le sourire son travail de béné-

dictin dans son petit atelier des Buttes-Chaumont, Walt Disney, au milieu de son immense usine d'Hollywood, doit probablement se pincer le bras pour s'assurer qu'il ne rêve pas !

En deux ans — de 1908 à 1910 — Emile Cohl composa soixante films : *Le Cauchemar du Fantoche, Le Journal animé, Les Beaux Arts de Joko, Un drame chez les fantoches, Le Fêtard, Les Allumettes allumées,* (1) *La Vengeance des Esprits, Les aventures du Baron de Crac, Le Rêve d'un garçon de café, Les lunettes féeriques, Les aventures d'un bout de papier, Les Joyeux microbes, Histoires de chapeaux, Le Cerceau magique, La Lampe qui file, Transfigurations,* puis des douzaines et des douzaines d'autres suivirent.

Emile Cohl était doué d'une imagination intarissable et il aimait son métier. Il était donc constamment occupé à rechercher ce qui pourrait corser l'intérêt de ses petites bandes.

C'est ainsi que dans *Les Aventures de Maltracé* il montrait un personnage auquel il manquait toujours une partie du corps, tantôt un bras, tantôt une jambe à moins que ce ne fût une oreille ou un doigt. C'est ainsi encore que, ayant eu l'idée de mêler personnages réels et personnages dessinés, il montra dans *La Vengeance des Esprits* un homme en chair et en os, en proie aux taquineries d'êtres fantastiques et insaisissables et recevant d'eux en plein visage des coups de poing qui lui faisaient voir trente-six chandelles (2). Ailleurs, l'image était coupée en deux : dans une moitié on voyait des curieux cherchant à surprendre par le trou d'une serrure ce que faisait dans l'autre moitié de l'image un couple composé d'amoureux non pas réels, mais dessinés.

De tous ces produits d'une imagination charmante sans cesse en éveil, peut-être le plus heureux est-il *Monsieur Stop* dont le héros est un inventeur qui a trouvé une formule magique grâce à laquelle il suspend à sa guise les mouvements et le cours de la vie : thème éminemment cinématographique comme bien peu de cinéastes ont su en imaginer et qui est exactement celui dont René Clair saura faire si bon usage dans *Paris qui dort,* son premier film.

En même temps, comme s'il voulait éviter pour lui l'ennui qui

---

(1) *Ce film avait frappé Alexandre Arnoux qui en parle, trente ans plus tard, dans un article « La Guerre et la découverte du Cinéma » que publia « La Revue du Cinéma » (1er mai 1931) : « Il me souvient de quelques bandes qui forçaient l'attention, où éclatait un étrange et sournois pouvoir, où s'amorçaient la destinée d'un art et le renouvellement du monde par la prise de vue, un ballet, entre autres, d'allumettes suédoises dont les danses géométriques, les arrangements subtils et les conflits de lignes étaient peut-être l'origine lointaine des* Silly Symphonies. »

(2) *Cette union du personnage humain et du personnage dessiné a été utilisée d'une façon particulièrement heureuse par un des meilleurs auteurs de dessins animés américains, Max Fleischer.*

devait fatalement naître d'un travail matériellement monotone, Emile Cohl appliquait son ingéniosité et sa patience à la confection de films dont les personnages n'étaient plus dessinés mais représentés par des poupées — et même par les légumes sculptés avec humour : *Les légumes vivants* — qu'il animait à l'aide du même procédé que lorsqu'il s'agissait de dessins successifs. Sa meilleure réussite dans ce domaine est avec *Le Petit Faust* une parodie du *Chantecler* d'Edmond Rostand qui venait d'être créé sur la scène de la Porte Saint-Martin (1).

Partout où ils étaient projetés — ils l'étaient surtout sur les écrans installés dans les music-halls : Folies-Bergère, Alhambra, Olympia, ces films connaissaient la faveur d'un public amusé par leur liberté et leur fantaisie et non moins intrigué, car la presse ne l'initiait guère à ce qui se passait dans les coulisses du cinéma et il ne se rendait pas compte des procédés grâce auxquels ces personnages tracés d'un crayon, le plus souvent sommaire, prenaient toutes les apparences de la vie.

Ce succès avait naturellement valu à Emile Cohl la sympathie attentive de Charles Pathé qui, dès qu'il avait pu, l'avait enlevé à son concurrent Léon Gaumont, mais avant d'avoir eu le temps de faire pour son nouveau patron autre chose qu'un film : *Les Aventures d'un bout de papier* et entrepris une série dont il avait eu l'idée et dans laquelle il avait l'intention d'utiliser largement les truquages : *Les Mésaventures de Jobard* — ce personnage étant incarné par l'acteur Cazalis (2) — Emile Cohl fut enlevé à Charles Pathé par la Société Eclipse et à celle-ci par la Société Eclair. Quelle est la « star » adulée des foules et sachant soigner sa publicité que les producteurs de films se soient arrachée aussi âprement que cet homme modeste qui n'avait pour lui qu'un talent très personnel soutenu par un très vif amour de son métier et de son art ? Mais comment se fait-il qu'aucun de ceux qui s'étaient ainsi efforcés d'arracher Emile Cohl à un concurrent ne sut le garder ? Malheureusement Emile Cohl, qui n'avait aucune amertume, est mort sans fournir à personne le mot de cette énigme.

Personne n'enleva Emile Cohl à « l'Eclair, » mais ce fut la direction de cette Société elle-même qui arracha Emile Cohl à ses dessins animés en l'envoyant en Amérique diriger une succursale de la maison (1912).

A peine arrivé à New-York, Emile Cohl s'aperçut qu'il n'était pas le seul, comme il l'avait cru jusqu'alors, à faire des films de dessins animés car sur de nombreux écrans américains étaient projetés de petites bandes qui ressemblaient aux siennes comme des sœurs, mais

---

(1) *Pour retrouver sur les écrans des films de poupées, il faudra attendre Ladislas Starévitch (V. p. 417 et vol. II.)*

(2) *Cet acteur renonça assez rapidement au cinéma comme au théâtre pour le sport dans le monde duquel il se fit bientôt une place importante.*

qui ne portaient pas sa signature et ne venaient même pas de France : imitation, contrefaçon, la production d'Emile Cohl qui passait l'Atlantique comme, à cette époque presque tous les films français, avait tout simplement trouvé un imitateur en la personne d'un dessinateur qui ne manquait ni de talent ni d'humour : Winsòr Mc Cay (1).

Un des compatriotes et des confrères de celui-ci, Bert Green, a prétendu, dans un article de « Motion Picture », que Winsor Mc Cay était l'inventeur du dessin animé, ce qui serait vrai si le premier film de dessin animé sorti de l'atelier de celui-ci n'était venu au monde trois ans trop tard pour justifier cette affirmation : le premier dessin animé d'Emile Cohl a été projeté en 1908, le premier dessin animé de Winsor Mc Cay ne l'a été qu'en 1910, si bien que lorsque Emile Cohl arriva aux Etats-Unis il rendit hommage à son cadet, disant qu'il était « un artiste exquis » et que « ses films ravissants, simples et frais étaient admirablement dessinés et avaient un grand succès » (2).

Le fait de n'être pas le seul à faire du dessin animé n'empêcha pas Emile Cohl de continuer à travailler avec autant de goût et de verve qu'à Paris : chaque semaine il faisait pour l'édition américaine d'Eclair-Journal un petit film commentant avec une bonne humeur bien française l'actualité hebdomadaire et quand un visiteur venait jusqu'à son atelier, il lui montrait ce qu'il faisait, comment il le faisait et ce qu'il savait... Et il imaginait encore des procédés nouveaux tel celui qui consiste à utiliser des découpages articulés pour remplacer une plus ou moins longue série de dessins (3).

Il arriva, comme bien on pense, que certains de ces visiteurs ne furent pas désintéressés et Emile Cohl retrouva bientôt ses procédés, anciens ou récents, utilisés par des concurrents qui auraient continué à les ignorer sans la confiance du trop ingénu Français. Mais Emile Cohl, quand il s'apercevait de ces larcins, haussait les épaules et se remettait au travail et cela ne l'empêchait pas de consentir à animer les « cartoons » du dessinateur George Mc Manus qui souhaitait apporter la consécration de l'écran au personnage de Snookums, cet insupportable baby qu'il avait imaginé et dont les joyeuses aventures familiales fai-

---

(1) *De leur côté, dès cette époque, l'Italie et l'Allemagne avaient une petite production de dessins animés sans grand intérêt et d'une technique des plus rudimentaires. La Suède en lança aussi quelques-uns beaucoup plus soignés.*

(2) *L'article de Bert Green a paru, traduit en français, dans « Ciné pour Tous » n° du 8 mai 1920. L'hommage que Cohl rendit à son concurrent américain ne prouve pas l'antériorité des travaux de celui-ci puisque Cohl n'arriva aux Etats-Unis qu'à la fin de l'automne 1912 : ce n'est que le coup de chapeau d'un homme bien élevé.*

(3) *Ce procédé est encore utilisé aujourd'hui.*

saient chaque semaine la joie des lecteurs d'un grand hebdomadaire new-yorkais (1).

Revenu en France au mois de mars 1914, Emile Cohl fit encore quelques bandes. Puis ce fut la guerre, ce qui ne l'empêcha pas de continuer à travailler.

On sait ce que, soutenu par l'admirable organisation que l'Amérique a mise à la disposition de son cinéma, le « dessin animé » est devenu de l'autre côté de l'Atlantique, grâce à l'imagination, à l'ingéniosité, au sens poétique de Walt Disney, mais ce n'est pas se montrer injuste ni ingrat envers celui-ci que de rappeler que cette forme de production n'est pas née en même temps que le premier film de Mickey.

Avec le « dessin animé » le cinéma ajoute une facette à toutes celles sous lesquelles il s'est manifesté aux foules. Il ne lui manque plus que la couleur et le son. Mais, ainsi que certains l'affirmeront lors de la naissance du « parlant », ni la couleur, ni le son ne sont indispensables au cinéma pour être en possession de sa véritable, de sa totale personnalité en tant qu'art aussi bien qu'en tant que moyen d'expression (2).

---

(1) *Ces petits films furent projetés sur les écrans français sans que rien y indiquât qu'Emile Cohl y avait collaboré. Pour le public français l'insupportable Snookums était tout simplement devenu Zozor.*

(2) *Le succès qu'il avait remporté avec ses dessins animés suscita à Emile Cohl des imitateurs dont les plus intéressants furent en France Benjamin Rabier avec* Colombine, Les Fiançailles de Flambeau, J'ai perdu mon enfant, Flambeau au pays des surprises, Un rude lapin, La journée de Flambeau, Misti et le géant, Les amours d'un escargot, Cœur de grenouille*; O'Galop avec* Le Renard et le Corbeau, l'Ours et ses compagnons*; Lortac avec* T'en fais pas ! Ducosteau et Gringalet.

12

LE CINÉMA FRANÇAIS EN 1914

En 1914, le cinéma français répondait pour quatre-vingt-dix pour cent aux besoins de la consommation universelle.

Tel est le fait brutal.

Sans doute, les films qui valaient à la France cette situation méritaient-ils bien des critiques, mais c'est aux hommes qui en profitaient, bien plus encore qu'aux œuvres, que doivent s'adresser ces critiques.

Comment, par exemple, ayant traîné sur les champs de foire, dans les arrière-boutiques des marchands de vin, parmi les mannequins de cire des « musées » de curiosités, aux terrasses des cafés méridionaux avides de détourner la clientèle de leurs voisins, puis — ce qui constituait déjà un appréciable progrès — dans les music-halls et les cafés-concerts qui lui faisaient tout juste une petite place en fin de leurs programmes, comment, dans ces conditions, le cinéma aurait-il eu quelque chance de voir venir à lui les artistes, les intellectuels dont il avait besoin pour évoluer et comment les protecteurs influents qui auraient pu le faire prendre au sérieux dans les conseils des Gouvernements amis des solutions faciles qui ne voyaient en lui qu'une attraction foraine et le traitaient comme tel ou plus simplement encore les financiers sérieux qui auraient pu lui fournir les moyens de s'organiser ?

Nous avons dit quel fut l'effort industriel et commercial de Charles Pathé, de Léon Gaumont et de quelques autres comme Marcel Vandal et Charles Jourjon (1) et pour estimer cet effort à sa juste valeur il suffit de voir ce que sont devenues les grandes maisons fondées par les deux premiers à partir du moment où leurs fondateurs les ont quittées ou se sont plus ou moins désintéressés de leur activité quotidienne. Mais les autres, tous les autres qui ont eu la chance d'entrer dans le cinéma au lendemain de sa naissance ? Quels sont, parmi eux, ceux qui, y étant venus plus ou moins par hasard, ont su y rester ou qui, y ayant apporté des idées arrêtées, comme ce fut le cas pour les fondateurs du « Film d'Art » et de la S. C. A. G. L. ont réussi à donner la vie à ces idées et à tirer de leur réalisation des satisfactions suffisantes pour consacrer leur vie à l'œuvre commencée ? Charles Pathé, Léon Gaumont, Louis Aubert ont à la première offre, tentante en apparence, qui leur fut faite, renoncée aux affaires qu'ils avaient créées, sans se demander ce que ces affaires deviendraient après leur départ. Les autres ont passé d'une

---

(1) *V. pp. 63 et sq. 73 et sq. 97 et sq. 125 et sq.*

maison dans une autre, aimant mieux tenter une aventure nouvelle que de soutenir un effort dont les résultats étaient moins heureux qu'ils ne l'avaient espéré, les uns comme les autres ne pensant qu'à gagner de l'argent, aucun ne soupçonnant que le cinéma n'était pas un commerce ni une industrie comme les autres et qu'il aurait sans doute gagné à être regardé comme un art.

C'est encore en vertu de cet esprit empirique que, dans un domaine où tout était à créer, où toutes les initiatives étaient souhaitables, on ne trouva rien de mieux, dès qu'il s'agit d'émouvoir ou d'amuser le public, que de recourir au théâtre, nous l'avons déjà dit. Et ce fut à des hommes venus du théâtre — et souvent du pire — que l'on confia non seulement l'interprétation mais encore la direction de la réalisation des films et parmi ces hommes c'étaient les plus grands qui se révélaient les moins aptes à comprendre, comme le montra bien Mounet-Sully, le jour où, appelé au studio pour y tourner *Œdipe* il exigea que le décor fût en tous points semblable à celui dans lequel il avait l'habitude d'évoluer à la Comédie-Française. Mounet-Sully méprisait le cinéma et il ne voulut plus remettre les pieds dans un studio quand il eut vu ce que — par sa faute — le film avait fait de lui. De la part d'un Mounet-Sully, ce mépris est explicable sinon justifié, mais les autres — tous les autres que le cinéma était allé chercher dans les théâtres de quartier comme dans ceux des Boulevards, dans les music-halls, caf' conc' et bastringues en tous genres, étaient-ils qualifiés pour le mépriser, eux qui ne lui apportaient rien à lui qui leur permettait de mieux gagner leur vie ou, quelquefois même, de la gagner tout simplement ?

Avec les gens de théâtre ce fut le réalisme qui fit son entrée au studio, nous l'avons aussi déjà dit (1), ce réalisme vers lequel le cinéma inclinait déjà tout naturellement puisque c'était par l'enregistrement de petites scènes, de toutes petites scènes de la vie — des « tranches de vie » vraiment — qu'il avait débuté. Mais la foule à laquelle ce réalisme était destiné étant encore plus vaste que celle qui fréquentait les théâtres, les producteurs furent tout naturellement portés à exagérer ce qui réussissait au théâtre et ce fut dans le réalisme le plus bas, le plus grossier qu'ils tombèrent : *Histoire d'un Crime* en France pour commencer, *Vol du Rapide* et *Attaque de la Grande Banque* en Amérique pour continuer.

Encouragés par l'accueil que ces films reçoivent d'un public dont ils flattent les plus bas instincts, les producteurs — des deux côtés de l'Atlantique — s'enfoncent chaque jour un peu plus avant dans ce genre de production sans se douter du tort qu'ils font au cinéma. Avec une inconscience étonnante, ils vont même jusqu'à se faire un titre de

(1) *V. pp. 77 et sq. 99 et sq.*

gloire de ce dont ils devraient rougir et on peut voir en 1906 Pathé qui, ayant produit un film intitulé *Les Dessous de Paris* dont une partie se passe dans les égoûts, donner de ce film dans son catalogue un résumé se terminant ainsi : « Cette scène très mouvementée plaira par son réalisme vécu. Il est du plus haut intérêt de suivre dans ses péripéties un des coups de main tentés journellement par ces audacieux bandits qui font la terreur des commerçants parisiens et le désespoir des policiers. »

Et ce réalisme se met au service de tous les lieux communs, de tous les poncifs, de toutes les situations les plus invraisemblables dont des générations d'écrivains sans imagination véritable avaient fait leurs choux gras, de tout le personnel que la Porte Saint-Martin, l'Ambigu, les Bouffes du Nord n'ont pu tuer à l'usage : filles-mères abandonnées avec le fruit de leur faute, femmes fatales irrésistibles en leurs robes de velours noir, fils naturels liant à leur sort le sort de l'humanité tout entière et invectivant contre la société, bandits modèles de toutes les vertus... Il y en a pour tous les goûts et hélas ! pour tous les dégoûts. La vieille défroque romantique et mélodramatique reprend un semblant de vie mais le cinéma que devient-il dans tout cela ?

On doit d'ailleurs reconnaître, si l'on ne veut pas être injuste, qu'il était difficile qu'il en fût autrement dans un pays de vieille et profonde tradition théâtrale comme la France (1) et, du moment qu'il avait adopté le théâtre pour maître unique, comment, dans la griserie que lui donnait son succès et dans l'obligation où il était de tourner sans répit, comment le cinéma aurait-il pu faire la discrimination entre le meilleur et le pire de ce que le théâtre mettait à sa disposition ? Et en contre-partie de cette abdication, le théâtre ne procure même pas au cinéma la considération de ceux qui vivent dans la superstition du théâtre et de la littérature. Mais pour que le cinéma obtînt du théâtre et de la littérature les lettres de créance dont il avait besoin auprès d'un certain public qui se refusait à lui, il aurait fallu qu'il laissât voir pour les œuvres qu'il leur empruntait le respect que lui, tout jeune et parvenu, leur devait. Or, il n'en était rien et le cinéma, quand il choisissait une œuvre célèbre pour lui donner une vie nouvelle, n'avait le plus souvent rien de plus pressé que de la mutiler, la déformer, l'affadir, en un mot, lui manquer de respect d'une façon ou d'une autre.

On raconte qu'un producteur français ayant obtenu d'Anatole France l'autorisation de tirer un film de son roman *Le Lys Rouge* et

(1) *Les Américains, dont la culture est beaucoup moins grande et qui possèdent une tradition théâtrale beaucoup moins profonde, ont beaucoup moins sacrifié au théâtre et c'est parce qu'ils ont moins subi l'influence du théâtre qu'ils ont mieux que quiconque, et avant tous autres, trouvé quelques-unes des formules personnelles dont le cinéma avait besoin.*

ayant présenté, dès son achèvement, la bande à l'écrivain, celui-ci commença par le féliciter : « C'est très intéressant !... Très intéressant... Je ne croyais pas que l'on pût faire cela ! » Puis, avec un de ces sourires réticents dont il avait le secret : « Mais êtes-vous bien certain que ce soit vraiment *Le Lys Rouge* ?... »

De toutes les erreurs qui ont été commises de 1895 à 1914 par ceux qui tenaient en mains les commandes de l'activité cinématographique, celle-là est sans doute la plus grave : le cinéma allait avoir vingt ans et il se contentait de mettre ses pas dans ceux du théâtre.

Ce qui n'empêchait pas que l'industrie qu'il faisait vivre « représentait un capital de douze milliards » et tenait la troisième place dans le commerce international avant le blé et le charbon. Rien qu'en France, les recettes du cinéma s'élèvent à seize millions. En 1913, pour Paris seulement, elles sont de neuf millions » (1).

De quelle force fallait-il que le cinéma disposât pour s'être ainsi imposé aux foules !

Cette force on la subissait, on la constatait, on cherchait parfois à l'analyser et, ce faisant, on se trompait le plus souvent. C'est ainsi qu'interrogé par un journaliste, Henri Bergson, en 1914, n'avançait qu'avec une extrême prudence sur ce terrain nouveau : « Je suis allé au cinématographe, il y a plusieurs années. Je l'ai vu à ses origines. Il est évident que cette invention peut suggérer des idées nouvelles aux philosophes. Le cinématographe sera surtout un document inappréciable pour nos successeurs. Nous devons nous faire des idées tout à fait fausses des « anciens en mouvement ».

Bergson en était encore à la conception de 1895 : « le cinéma moyen de documentation ». Il rejoignait les frères Lumière.

René Doumic, l'année suivante, devait se montrer plus audacieux et plus compréhensif — encore que se tenant aux généralités — quand il écrivit : « Une vague si énorme s'impose à l'attention. Nous sommes dans l'âge du cinématographe ! » Si surprenant que cela puisse paraître, ce n'était pas les frères Lumière de 1895 que le directeur de « La Revue des Deux Mondes » rejoignait quand il formulait cette opinion, mais l'Abel Gance de 1927 vaticinant : « Le Temps de l'Image est venu ! » (2)

« Le Temps de l'Image » est donc venu et « nous sommes dans l'âge du Cinématographe » !

S'agit-il d'information ? Chaque pays — même ceux dont l'activité cinématographique est des plus réduites — ayant compris l'intérêt national qui s'attache à cette sorte de films, possède une ou plusieurs

---

(1) *Cité par Bardèche et Brasillach (Histoire du Cinéma, p. 100).*

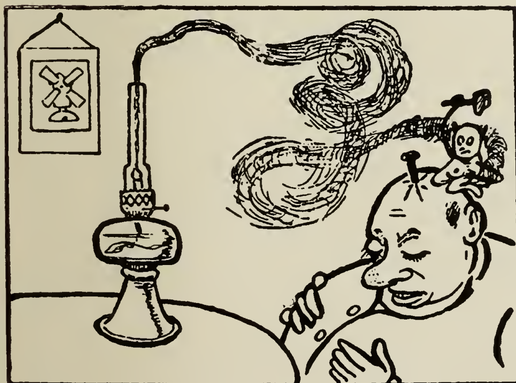
(2) *Conférence au « Ciné-Club de France » publiée dans la collection « L'Art cinématographique » Vol. n° 2. (Alcan Editeur, Paris 1927).*



32. Emile Cohl, inventeur du « dessin animé.

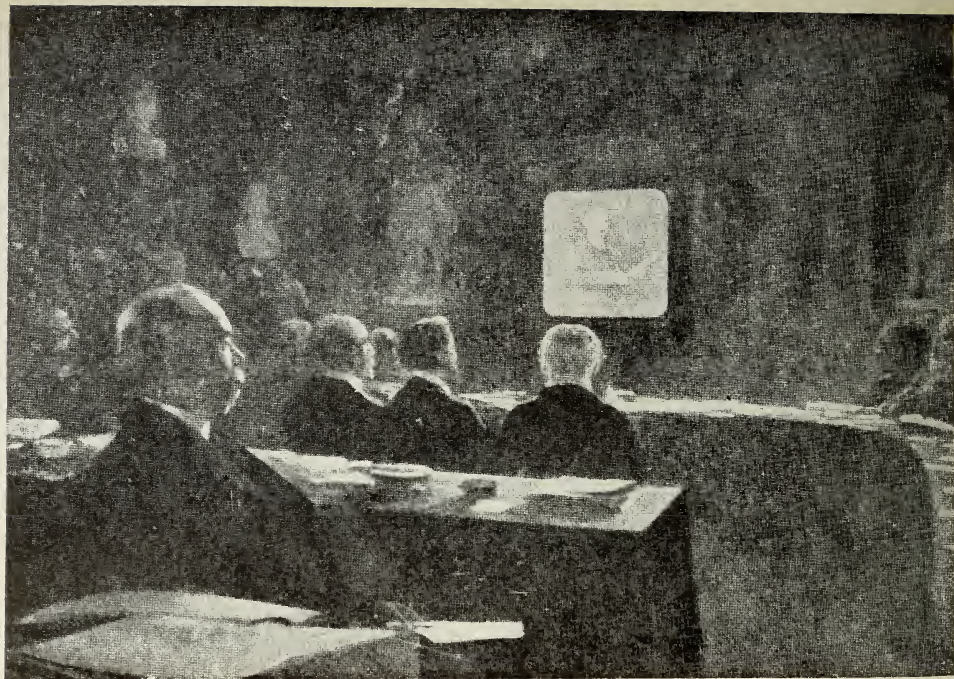


33. « Fantoche », premier personnage de « dessin animé » *(1907)*.





34. Deux dessins animés d'Emile Cohl : *La lampe qui file* (à gauche) et *Les beaux-arts de Joko* (à droite).



35. Présentation du « Chronophone Gaumont » à l'Académie des Sciences, le 27 décembre 1910 : le Professeur d'Arsonval se regarde et s'écoute parler *(Cliché « Illustration »).*

36. Henry Krauss *(à gauche)* et Paul Capellani *(au centre)* dans une scène de *Quatre-vingt-treize (d'après Victor Hugo)* qu'Albert Capellani réalisa en 1914 et qui fut interdit au début de la guerre.

maisons qui se consacrent à l'enregistrement des événements plus ou moins importants qui constituent la vie du pays et à la confection de bandes documentaires capables d'élargir le domaine de l'information : le journal, le magazine animés ont leur public. Paris a même en plein boulevard, à deux pas de la Porte Saint-Martin, une salle — ancêtre de tous les « Cinéac » — sur l'écran de laquelle ne sont projetées de dix heures du matin à minuit que des « Actualités ».

Documentation et vulgarisation scientifique ? Dès 1898, nous l'avons vu, Charles Pathé ouvrait les portes de ses ateliers de Vincennes au docteur Comandon qui y utilisait pour la première fois le procédé dit « du ralenti ». Mais bientôt le docteur Comandon acceptait l'invitation d'Albert Kahn qui, dans une propriété qu'il possédait à Boulogne, mettait à sa disposition un laboratoire plus complet et plus spacieux. Là s'établit la première collaboration entre le cinéma et le microscope, collaboration qui donne naissance à la « micro-cinématographie ». Très vite, ces travaux, dont les premiers ont eu lieu en 1908, s'affirment d'un vif intérêt, particulièrement en ce qui concerne l'étude de la cellule. Puis, lorsqu'il eut entre les mains un nouvel appareil construit spécialement pour lui par André Debrie, appareil qui permettait des enregistrements à des cadences diverses allant d'une image toutes les cinq minutes à deux cent cinquante images à la seconde, le docteur Comandon, seul ou avec l'assistance de M. de Fonbrune, parvint très rapidement à réaliser des documents d'une importance capitale dont certains révélèrent des faits biologiques totalement inconnus.

C'est encore en 1898 que Marey, à la suite d'un Congrès de physiologie tenu à Cambridge, crée l'institut qui porte son nom où l'on étudiera l'enregistrement du mouvement sous toutes ses formes. Dès 1907, l'institut dispose d'un appareil construit par M. Athanasiu qui enregistre de 120 à 140 images à la seconde et avec lequel le docteur Noguès réalise des films d'un très grand intérêt.

C'est aussi en 1898, nous l'avons vu, que le docteur Doyen pensa à faire enregistrer cinématographiquement une de ses opérations chirurgicales (1).

Tout ces films, documentaires ou scientifiques, le corps enseignant pensa à les utiliser et à installer des écrans dans les amphithéâtres et les classes, mais c'est seulement au lendemain de la guerre que le cinéma commencera vraiment à avoir sa place dans l'enseignement.

Quant au film spectaculaire, nous avons dit son développement et son évolution. Il convient pourtant d'indiquer comment les deux problèmes qui, dès l'abord, s'étaient posés aux réalisateurs de films, celui du son et celui de la couleur reçurent aux cours des années 1895-1914

(1) *V. p. 68.*

des solutions, provisoires en ce qui concerne le premier de ces problèmes, presque définitives pour le second.

C'est à l'exposition de 1900 que l'on avait pu assister aux premières manifestations de collaboration entre le cinématographe et le phonographe, collaboration quelque peu balbutiante, mais pourtant suffisante pour retenir la curiosité du public et prouver à celui qui avait établi cette collaboration qu'il ne s'était pas trompé et qu'il ne perdrait pas son temps à rester penché sur ce problème.

Les efforts de Léon Gaumont pour doter le film de la parole peuvent être divisés en plusieurs périodes :

1901 : Léon Gaumont prend les premiers brevets ayant trait à un procédé de cinéma parlant ;

1902 : Léon Gaumont présente au public un premier portrait animé parlant ; (1)

1910 : Léon Gaumont perfectionne ce procédé par l'emploi du microphone permettant l'impression du disque à distance et amplifie la puissance de la voix enregistrée sur le disque par l'emploi du cyclophone à air comprimé...

Et le 27 décembre 1910, par l'intermédiaire de J. Carpentier, Gaumont présente son invention à l'Académie des Sciences en une séance dont voici le procès-verbal tel qu'il a paru dans le « Bulletin officiel » de l'Académie :

« M. J. Carpentier présente à l'Académie le « chronophone » de M. Gaumont, appareil constitué par la réunion d'un cinématographe et d'un phonographe parfaitement synchronisés et destiné à produire les apparences synthétiques de la vie. M. Carpentier donne quelques explications sur la difficulté du problème ; il indique que de nombreuses tentatives ont été faites pour le résoudre et signale les intéressants travaux que M. Gaumont a poursuivis pour atteindre le but. Afin de faire l'Académie juge de l'état de la question, un écran de projection a été disposé au fond de la salle devant la porte de la pièce où se tiennent les séances ordinaires de l'Académie française. A un signal donné, les appareils dissimulés dans la pièce entrent en fonction et l'on voit apparaître sur l'écran l'image du docteur d'Arsonval donnant lecture de la note suivante où sont résumées les explications de M. Carpentier :

« Le cinématographe, pour nos yeux, enregistre le souvenir du mouvement, le phonographe, pour nos oreilles, enregistre le souvenir de la parole. Reconstituer l'alliance parfaite des deux instruments, c'est

(1) *A.-P. Richard précise qu'une des premières bandes tournées en utilisant le système « chronophone » fut une scène de* La Parisienne *d'Henri Becque. (Histoire de la Technique française. « Le Film Français », 24 décembre 1945.)*

reconstituer le souvenir de la vie elle-même. Le problème est ardu, deux grosses difficultés en compliquent la solution. D'abord au moment de l'enregistrement, le phonographe récepteur ne doit pas paraître dans le champ de l'objectif ; il doit donc être éloigné de la source sonore. Ensuite au moment de la restitution, il doit y avoir un synchronisme absolu de marche entre les deux mécanismes répétiteurs qui forcément se trouvent à distance l'un de l'autre. Contre ces difficultés, que de chercheurs dans tous les pays sont venus briser leur ardeur et user leur patience. En France, cependant, un de nos compatriotes, depuis plus de dix années s'est acharné à les combattre et il n'est pas exagéré de dire qu'il est bien près d'en avoir triomphé. Je ne saurais entrer ici dans le détail des procédés mis en œuvre : les plus importants ont fait l'objet, de la part de M. Gaumont, de plis cachetés qui ont été déposés dans les archives de notre Académie. Pour mettre en évidence la concordance complète qui existe entre le geste et l'articulation, il vous suffira de regarder et d'écouter... »

« L'Académie constate que, si la reproduction de la voix laisse encore un peu à désirer, le synchronisme du mouvement et des sons est parfaitement réalisé. »

Le succès remporté par cette démonstration qui, faisant entrer le cinéma à l'Institut, montre que les préventions auxquelles il se heurtait, diminuaient, est d'autant plus significatif que, quelques semaines plus tôt, Thomas Edison qui, lui aussi, poursuivait depuis des années la solution du même problème, avait convié quelques journalistes à assister à une expérience à l'issue de laquelle l'un d'eux, après avoir rappelé quelles difficultés présentait cette collaboration tant cherchée du cinéma et du phonographe, concluait : « M. Edison peut occuper ses vieux jours en essayant de réaliser son idéal de coordination de ses deux inventions : s'il n'y réussit pas, il pourra au moins se flatter d'avoir découvert un très innocent passe-temps. » Conclusion intéressante à plus d'un titre, d'abord parce qu'elle laisse voir que la presse américaine était persuadée que Thomas Edison était aussi bien l'inventeur du cinématographe que du phonographe et ensuite parce qu'elle équivaut évidemment à la constation d'un échec et cela à l'heure précise où, à Paris, l'Académie des Sciences enregistrait la réussite de la démonstration que venait de lui faire Léon Gaumont.

Le procédé utilisé pour cette démonstration était assez éloigné de celui qui, en 1926, sera lancé par les Américains, mais il n'en reste pas moins qu'il constituait une solution sinon définitive, du moins intéressante du problème, parce que pratiquement utilisable sans plus attendre. Dès lors des films parlants prirent place dans les programmes de certains établissements. C'est ainsi que de 1912 à 1914, l'Olympia en projeta régulièrement à chacun de ses spectacles puis le Gaumont-

Palace imita cet exemple avec un succès d'autant plus significatif qu'il venait d'une assistance de quatre à cinq mille personnes.

Mais, si pris qu'il fût par les travaux que nécessitait la mise au point de son « chronophone », Léon Gaumont n'oubliait pas que le problème du film parlant n'était pas le seul à la solution duquel il s'était attaché et il ne négligeait pas celui du film en couleurs.

Il le négligeait si peu qu'en 1912 il présentait au Gaumont-Théâtre du boulevard Poissonnière les premiers films en couleurs naturelles, obtenus par l'utilisation du procédé trichrome c'est-à-dire par superposition sur l'écran de trois images monochromes d'un même objet enregistrées par trois objectifs superposés à travers trois écrans diversement colorés.

Dès lors le problème de la couleur était résolu et, passant du Gaumont-Théâtre au Gaumont-Palace, les petits films en couleurs naturelles purent faire admirer à l'immense public de cet établissement des fleurs dans des vases de cristal irrisé posés sur des supports tournant sous un rayon de soleil ou une projection électrique : les fleurs étaient roses ou jaunes, leurs pétales étaient délicatement nuancés, les feuilles qui les entouraient étaient vertes, les cristaux transparents avaient des lueurs diaprées et la foule se pâmait, n'en croyant pas ses yeux et sentant confusément que ce nouveau progrès — un véritable miracle ! — qui ajoutait un lien de plus à tous ceux qui ligotaient déjà le cinéma au réalisme n'était pas le dernier.

A peu près dans le même temps un autre Français, Pierre Ulysse qui, depuis de longues années se livrait aux mêmes études apporta au problème du cinéma en couleurs une solution différente grâce à l'utilisation d'un « tube-objectif » contenant trois objectifs différents dont chacun n'enregistrait qu'une couleur, l'utilisation d'un dispositif semblable car l'appareil de projection permettait la constitution de l'image trichrome complète. Ce dispositif pouvait s'adapter à tous les appareils de prise de vues comme à tous les appareils de projection. Il fit ses débuts à Londres au printemps 1914 (1).

Ainsi, sauf en ce qui concerne le relief dont il semble bien que nul ne se soit alors préoccupé, tout ou presque tout ce qui pouvait être tenté pour faire de l'invention des frères Lumière ce qu'elle est aujourd'hui l'avait été au cours de ces vingt années qui constituent ce qu'il est convenu d'appeler « l'époque héroïque du cinéma ».

---

(1) *Le succès fut constaté par toute la presse anglaise : « C'était admirable », déclare le Times du 31 mars. Le Daily Telegraph et le Daily Graphic (même date) parlent d'une « révolution dans la photographie animée ». C'était aussi l'opinion de l'Evening Standard pendant que le Manchester Courrier affirmait avoir déjà vu « beaucoup d'inventions poursuivant le même objet mais aucune s'approchant autant de la réalité ».*

Bilan français

Voici le bilan de ces vingt années, tel qu'il peut être établi pour la France. Il est bien entendu qu'au cours de cette période, des initiatives analogues et non moins importantes ont été prises dans d'autres pays ayant une activité cinématographique. Nous les retrouverons là où elles se sont produites. Ce bilan permettra par ailleurs de se rendre compte combien sont nombreuses les manifestations dans lesquelles les Français ont fait œuvre de « pionniers » et qui ont un caractère et une portée universels.

1895 : Mise au point de l'appareil de prise de vues et de projection cinématographiques par Auguste et Louis Lumière.

13 février : prise du brevet.

22 mars : présentation des premières bandes aux membres de la « Société d'encouragement à l'industrie nationale ».

28 décembre : premières séances publiques de projections cinématographiques au Salon Indien du Grand Café dirigé par Clément Maurice.

1895 : premier film présentant un caractère de « composition » : *L'Arroseur arrosé*, de Lumière.

1896 : premiers reportages cinématographiques par les premiers « chasseurs d'images », Mesguich et Promio.

Ouverture des premières salles de projections cinématographiques dans les grandes villes d'Europe et des Etats-Unis par Mesguich, Promio et Laffont.

Premier films utilisant les possibilités artistiques du cinéma et création de la technique cinématographique par Georges Méliès.

1896-97 : débuts de l'organisation industrielle et commerciale du cinéma par Charles Pathé et Léon Gaumont.

1898 : premiers films scientifiques et premiers films « au ralenti » par le docteur Comandon ; fondation de l'Institut Marey.

1900 : premiers essais de film parlant par la collaboration du cinématographe et du phonographe par Léon Gaumont.

1902 : Réalisation de « L'Histoire d'un Crime » premier film de plus de cent mètres par Zecca.

1904 : Substitution du système de la location des films à celui de la vente aux directeurs de salles par Michaut, Astaix et Lallement.

1907 : Premier dessin animé par Emile Cohl.

Fondation de la Chambre syndicale de la cinématographie par Georges Méliès.

Premier journal d'Actualités filmées par Georges Dureau.

Réalisation par le Dr Noguès (Institut Marey) des premiers films d'enregistrement accéléré (120 à 140 images à la seconde).

1908 : Fondation du «Film d'Art» par Laffitte, Le Bargy et Calmettes : apparition de noms d'auteurs et d'interprètes classés en tête de films.

Fondation de la S. C. A. G. L. par Pierre Decourcelle et Eugène Gugenheim pour l'utilisation par le cinéma du répertoire des deux grandes sociétés d'auteurs de France.

1908 : Premièr congrès international des Producteurs de Films, organisé sur l'initiative de Georges Méliès.

1906-1910 : Max Linder crée le comique cinématographique.

1910 — 27 décembre : Présentation à l'Académie des sciences du « chronophone », amélioration appréciable de la collaboration du film et du disque pour la réalisation du film parlant par Léon Gaumont.

1912 : Présentation des premiers films en couleurs directes par Léon Gaumont.

1912 : Réalisation du premier « film à épisodes » « Fantômas » de Pierre Souvestre et Marcel Allain par Louis Feuillade.

Ainsi, en moins de vingt ans, le Cinématographe, invention française, avait accompli une évolution des plus complexes et pénétré partout où il pouvait se rendre agréable ou utile et c'était en France même qu'il avait trouvé à peu près tous les concours de prescience, d'ingéniosité, de patience dont il avait eu besoin.

Mais la guerre va survenir qui dépossédera le cinéma français de la supériorité qu'il s'est acquise et de l'avance qu'il s'est assurée ; bientôt il ne suffira plus aux quatre-vingt-dix centièmes des besoins de la consommation universelle, sa production et surtout son exportation seront d'année en année réduites au point qu'à la veille de l'irruption du film parlant ce sera l'Amérique qui fabriquera quatre-vingt-cinq pour cent des films nécessaires aux écrans du monde entier.

13

LE CINÉMA ET LA GUERRE

La guerre qui a modifié beaucoup de choses n'en a bien probablement bouleversé aucune aussi profondément, aussi durablement que le cinéma et ce ne serait pas forcer beaucoup la note que de prétendre que le cinéma de 1919 n'aura plus rien de commun avec celui de 1914, rien si ce n'est quelques hommes que les événements ont naturellement dépassés et qui vont se révéler complètement impuissants en face des conséquences que ces événements auront pour leur métier.

Donc, partout où il existait une vie cinématographique, la guerre s'est introduite brutalement dans cette vie et elle s'est imposée à elle, mais si vive qu'ait été en tous pays cette action, on peut affirmer sans craindre de se tromper qu'en aucun d'eux elle ne fut aussi absolue qu'en France.

C'est que, dans l'indifférence qu'ils avaient toujours eue pour le cinéma, dans l'ignorance où ils étaient et de la forme que devait prendre une guerre moderne et par conséquent des services que le film pouvait rendre à un pays en guerre, les pouvoirs publics n'avaient naturellement pas imaginé que le cinéma pût être traité autrement que l'agriculture ni les hommes qui en assuraient l'existence autrement que ceux qui poussaient une charrue ou bêchaient leur jardin : tous égaux en face du bureau de recrutement.

Dès le mois d'août 1914, les studios avaient donc perdu leur personnel technique, artistique et administratif et avaient dû fermer leurs portes. Beaucoup de salles en avaient fait autant. Le cinéma français allait-il mourir ? Quelques-uns de ceux qui en vivaient n'y consentirent pas. Ils s'employèrent — en utilisant toutes les ressources du système D — à obtenir que la réquisition qui avait transformé certains palaces en cantonnements pour territoriaux, quand ce n'était pas en écuries fût levée et l'automne était à peine commencé que les membres du personnel auxquels leur âge ou leur état de santé avait valu de ne pas quitter leur foyer reprenaient leur emploi ou leurs fonctions : la production allait pouvoir recommencer.

Ce fut tout d'abord une production, si l'on peut dire, « au compte-gouttes » car la pellicule était rare, la cellulose ayant à satisfaire des besoins plus urgents que ceux de l'écran et cette production se limitait naturellement à ce qu'il est convenu d'appeler des films patriotiques.

Mais ce n'est pas dans ces films — de genre hybride où la propa-

gande se dissimule dans le méandre des complications romanesques, fait appel au sentiment bien plus qu'à la raison et s'efforce d'émouvoir et même d'amuser pour convaincre — qu'il faut chercher à se rendre compte du rôle véritable que le cinéma a tenu dans les pays en guerre et des services qu'il leur a rendus.

Dans son ouvrage « L'Impérialisme américain », Octave Homberg a noté qu'au cours d'un voyage qu'il avait fait en Amérique pendant la guerre, il avait vu projeter sur un écran new-yorkais, un film dont une scène représentait, « par anticipation la flotte allemande venue s'embosser devant New-York pour se faire livrer l'or des alliés et, sous ses boulets, les gratte-ciels tombant comme gigantesques château de cartes » (1). Et il attribuait à de tels films une part importante de responsabilité dans la décision que le gouvernement américain prit en 1917 d'intervenir dans la guerre européenne.

C'est la première fois que le pouvoir de persuasion de l'image cinématographique est ainsi hautement reconnu et proclamé, mais les gouvernements des pays en guerre n'avaient pas attendu le témoignage d'Octave Homberg pour faire de l'appareil de prise de vues et de l'appareil de projection d'actifs agents de leur cause.

La première, l'Allemagne s'était préoccupée de cette question et, dès avant la guerre, elle avait organisé dans son armée un service cinématographique qui, dès le début des hostilités, déploya une belle activité. Des opérateurs appartenant à ce service étaient attachés aux Etats-Majors des troupes opérant en Belgique et en France et les films qu'ils enregistraient étaient immédiatement projetés sur les écrans des salles publiques. C'était là de l'information et de la meilleure, qui ne se limitait naturellement pas à l'Allemagne mais se répandait dans tous les pays avec lesquels les communications étaient encore possibles.

Bientôt le cinéma se mit à collaborer à l'œuvre de guerre allemande d'une autre façon : des salles de projection destinées aux soldats s'ouvrirent dans les cantonnements et un service spécial — la B. U. F. A. — fut créé en 1917, pour administrer ces salles, leur fournir les films dont elles avaient besoin et en tourner pour leur usage particulier. Ce n'était pas là mince besogne, car il y eut très rapidement cinq cents écrans militaires sur le front occidental et trois cents sur le front oriental, mais en s'acquittant à la satisfaction générale de cette tâche considérable et délicate, le cinéma montra ce dont il était capable à des hommes qui jusqu'alors ne lui avaient guère prêté attention et n'avaient vu en lui qu'un moyen de distraction populaire.

---

(1) *Ce film devait être* The Battle-Cry of Peace *de Stuart Blackton avec Norma Talmadge pour vedette (1915) qui fut présenté en France sous le titre* L'Invasion des Etats-Unis.

Au premier rang de ces hommes se trouvèrent Krupp — le Krupp des canons — et plusieurs banquiers qui s'associèrent pour fonder la première grande société cinématographique allemande, la U. F. A. Ce n'est donc pas une façon de parler que d'affirmer que le cinéma allemand est né de la guerre (1).

Agent d'information, de propagande et moyen de divertissement pour ceux du front non moins que pour ceux de l'arrière, c'est ce que le cinéma fut en France comme en Allemagne, mais les services qu'il rendit à la cause française ne lui furent pas aussi généreusement ni aussi utilement payés que ceux dont la cause germanique lui était redevable.

Quand la guerre éclata, rien, en France, n'avait été prévu pour permettre au cinéma de vivre, nous l'avons dit ; à plus forte raison rien n'avait été imaginé pour lui attribuer un rôle conforme à ses possibilités dans l'organisation du pays en guerre.

La section photographique et cinématographique de l'armée

Cet effort d'imagination dont les pouvoirs publics n'avaient pas été capables, ce fut un journaliste qui le fit, J.-L. Croze (2). Celui-ci qui aimait le cinéma et lui faisait confiance s'en alla trouver, vers le 15 août 1914, son ami le capitaine Gheusi, officier d'ordonnance du général Galliéni, gouverneur militaire de Paris, et lui suggéra la création d'une équipe d'opérateurs cinématographistes chargés d'enregistrer les images des événements qui avaient commencé de se dérouler. Inutile de dire que le capitaine Gheusi n'avait pas oublié l'homme de théâtre qu'il avait été et que cette proposition lui parut intéressante. Malheureusement, quand elle arriva au grand quartier général, celui-ci en jugea autrement. Le cinéma n'était pas encore assez grand garçon pour être mobilisé.

Mais à cette époque l'accord n'était pas encore fait entre le G. Q. G. et le Ministère de la guerre — le fut-il jamais ? — et le cinéma allait profiter de cette dualité d'opinion.

Les quatre grandes firmes françaises — Pathé, Gaumont, « Eclair »

---

(1) *V. vol. II.*

(2) *Auteur dramatique, J. L. Croze avait eu une pièce* Laurent *jouée à la Comédie-Française et il avait composé le livret du ballet* Javotte *créé à l'Opéra-Comique et dont Saint-Saëns avait écrit la musique ; journaliste, il avait été courriériste théâtral dans plusieurs journaux avant de tenir la rubrique cinématographique à Comœdia. Il fut président de « l'Association professionnelle de la Presse cinématographique » de 1924 à 1928.*

et «Eclipse» — qui avaient chacune une bande hebdomadaire d'actualités à fournir à leurs clients avaient en effet pensé que ces « actualités » ne seraient guère d'actualité si elles ne contenaient pas quelques tableaux de la guerre et de ses « à-côtés » et elles avaient demandé au Ministère de la guerre l'autorisation pour chacune d'elles de filmer dans la zone des armées. Alexandre Millerand, qui régnait alors rue Saint-Dominique, répondit favorablement à cette requête et permit à chacune des quatre firmes de choisir un de ses opérateurs mobilisés qui serait officiellement habilité à promener son appareil de prise de vues partout où le chef de la Section d'Information du Ministère le jugerait utile et possible. Les dirigeants des Maisons intéressées désignèrent immédiatement Alfred Machin, Edgard Costil, Georges Maurice et Emile Pierre à qui il ne restait plus qu'à donner un chef. Le chef de la section d'information, le commandant Carence, qui était au courant de la proposition faite à son camarade Gheusi et qui entendait rendre à César ce qui appartenait à César et au lieutenant Croze ce qui venait du journaliste confia au lieutenant-journaliste la direction de l'escouade que constituaient les quatre opérateurs : le cinéma, pour son entrée dans la vie militaire et dans la guerre, aurait vraiment eu mauvaise grâce à se plaindre : là où suffit ordinairement un caporal on lui donnait un lieutenant... La « Section Cinématographique de l'Armée » était née.

Elle allait très rapidement se développer car on s'aperçut bientôt que les opérateurs qui la constituaient et dont le courage était égal à leur conscience et à leur expérience professionnelles — un d'eux, perché sur un toit et tant bien que mal dissimulé par un tuyau de cheminée, ne réussit-il pas à filmer l'entrée des troupes allemandes dans Amiens et à rapporter ses boîtes de pellicule en passant à travers les lignes ennemies jusqu'à Paris où la censure en interdit la projection ? — étaient trop peu nombreux, que le front était long et qu'ils ne pouvaient être à la fois partout où il y avait quelque chose à cinématographier. Le lieutenant Croze fut donc autorisé à faire de son escouade une unité qui correspondît plus exactement au titre qu'elle portait : de nouveaux opérateurs furent donc enlevés à leurs corps et mis au service du cinéma qui, dès que la Maison de la Presse fut créée, s'installa dans l'immeuble du 3, rue François Ier où, en dépit de toutes les attaques et de toutes les intrigues, l'important et multiple organisme qu'elle constituait demeura jusqu'à la fin de la guerre.

Rue François Ier, la Section Cinématographique de l'Armée se trouva voisiner avec la Section Photographique de l'Armée qui, à peu près dans le même temps et dans les mêmes conditions avait été constituée sur l'initiative du critique d'art, Pierre Marcel, professeur d'Histoire à l'école nationale des Beaux-Arts. Pendant plus d'un an, les deux sections, indépendantes l'une de l'autre, bien que sous le contrôle unique

du capitaine Delhorme, s'acquittèrent de la mission d'information et de documentation qui leur avait été confiée, mais à mesure que leur activité se développait, on se rendait de plus en plus nettement compte que les domaines à l'intérieur desquels chacun des deux groupements opérait se confondaient sur bien des points et que les résultats, déjà fort heureux, qu'ils avaient obtenus seraient singulièrement facilités si les deux sections n'en faisaient plus qu'une. C'est ce qui se produisit au début de 1916 : la cloison entre les deux organismes fut supprimée et de cette opération toute simple naquit « la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée » (S. P. C. A.) qui fut chargée de s'occuper de tout ce qui avait trait à l'image fixe ou animée au service du Pays. Ce fut le lieutenant Pierre Marcel qui en assura l'administration générale et la direction pour tout ce qui concernait les relations avec la presse, tant française qu'étrangère, avec les maisons de production cinématographique et les établissements de projection ainsi que pour les questions de propagande, de censure et de constitution d'archives, pendant que le lieutenant Croze avait le commandement des équipes d'opérateurs, tant photographes que cinématographistes, dans la zone des Armées.

Administrativement, l'existence de « la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée » était assez complexe : dépendant du Ministère de la guerre (cabinet du ministre) pour tout ce qui était militaire, elle dépendait en même temps de la Direction générale des Beaux-Arts pour les locaux qu'elle occupait rue de Valois et pour une partie des crédits dont elle disposait et aussi du Ministère des Affaires étrangères pour toutes les questions de propagande à l'étranger, ce pourquoi elle émargeait aux fonds secrets.

Son personnel qui n'avait tout d'abord compris que des opérateurs photographes et cinématographistes s'élargit rapidement par l'adjonction de journalistes et d'hommes de lettres ainsi que de metteurs en scène et d'hommes rompus aux affaires de cinéma, choisis pour leurs aptitudes et sans distinction d'origine militaire. Mais à partir de l'été 1916 le personnel de « la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée » n'eut plus le droit d'être composé que d'hommes appartenant au service auxiliaire, ce qui rendit son recrutement assez difficile quand, après l'offensive avortée du printemps 1917, le grand quartier général, soucieux de remonter le moral des troupes décida la création de douze cents postes de projection cinématographique dans les cantonnements, les gares régulatrices, etc. (en un mot partout où des hommes avaient à séjourner dans l'inaction (1). Le fonctionnement de chacun

(1) *Du même coup fut supprimée l'« Œuvre du Cinéma aux Poilus » œuvre d'initiative privée qui, pendant de longs mois, avait rendu les plus grands services.*

de ces douze cents postes exigeant deux hommes, c'étaient avec les remplaçants, d'autant plus nécessaires qu'il y avait toujours une forte proportion d'indisponibles parmi les auxiliaires et que la récupération faisait en outre des vides fréquents dans leurs rangs, c'étaient trois mille hommes à trouver, à assembler, à instruire, car il n'y avait pas dans toute l'armée trois mille hommes connaissant le maniement d'un appareil de projection cinématographique. De toutes ces difficultés la S. P. C. A. vint à bout dans un délai record puisque, quand au lendemain de Caporetto les troupes du général Fayolle se rendirent en Italie, tout le long du trajet elles trouvèrent installé, dans chacune des gares où les convois faisaient une halte de quelque durée, un écran sur lequel se déroulait un programme que souvent n'eût pas renié une salle des grands Boulevards : n'est-ce pas grâce à ces écrans que certains mobilisés découvrirent « Charlot » ?

Et pendant que ces postes de projection s'installaient dans les gares, du front français au front italien, une équipe d'opérateurs de prise de vues accompagnait l'état-major de l'armée Fayolle car il y avait des détachements de la S. P. C. A. partout où il y avait des soldats français : au Maroc, en Afrique occidentale, en Palestine, à Athènes, en Egypte, à Salonique, (1) ainsi qu'à bord de certaines unités de la flotte.

Une des critiques le plus souvent adressées à l'Administration française — civile ou militaire — est de ne pas savoir utiliser les compétences. A ce reproche, la S. P. C. A. doit échapper car, à l'exception des hommes recrutés un peu partout pour constituer les équipes chargées d'assurer le fonctionnement des séances dans les cantonnements, tous les mobilisés qu'elle accueillit dans ses rangs étaient des spécialistes. C'est ainsi que figurèrent à son effectif des hommes comme Louis Aubert, comme Paul Kastor et Lallement (directeurs de l'Agence générale cinématographique), comme Abel Gance, Marcel L'Herbier, Henry Desfontaines, Georges Lacroix, Alexandre Devarennes, André Heuzé, Jean Durand, André Hugon, Jean Benoît-Lévy, metteurs en scène ou scénaristes, sans parler des opérateurs de prise de vues — les seuls qui n'appartinrent pas à la S. P. C. A. étant ceux qui, comme Jules Kruger, comptaient déjà à l'effectif des services spécialisés de l'aviation.

Toute la pellicule impressionnée par les opérateurs était centralisée à la Direction de la section où un personnel militaire la développait — sous la direction du lieutenant Jougla — et en composait chaque semaine une bande d'environ deux cent cinquante mètres qui, sous le

(1) *Le chef du détachement de Salonique fut, tant qu'il y eut une armée d'Orient, le sous-lieutenant Delac, directeur du « Film d'Art » qui par la suite devint Président de la « Chambre Syndicale Française de la Cinématographie ».*

titre *Les Annales de la Guerre*, était fournie aux établissements de projection publique et envoyée à l'étranger où la S. P. C. A. entretenait des correspondants qui en assuraient la diffusion. Naturellement ces bandes hebdomadaires étaient soumises à l'examen d'un comité de censure dans lequel les différents ministères ou services intéressés étaient représentés. Les consignes auxquelles obéissait ce comité étaient les mêmes que celles qui régissaient la Presse : éviter tout ce qui pouvait fournir un renseignement à l'ennemi et non moins soigneusement tout ce qui pouvait affaiblir le moral de l'arrière. En fait ce qui pouvait être montré se réduisait à peu de choses : revues, défilés, remises de décorations, visites de personnalités, scènes de cantonnements (1).

Malgré cela, des films de tout premier ordre furent réalisés qui n'étaient pas montrés mais envoyés au service des Archives où Léon Poirier et Raymond Bernard les trouvèrent et purent en utiliser telle ou telle partie pour leurs films *Verdun, vision d'Histoire* et *Les Croix de Bois* (2). C'est ainsi qu'à Verdun, notamment pendant la seconde phase de la bataille, sur la Somme en 1916, lors de l'offensive de Nivelle en 1917, comme sur le Vardar, les opérateurs de la S. P. C. A. qui, à force d'insistance, avaient fini par obtenir l'autorisation d'installer leurs appareils jusque dans les tranchées de première ligne et même d'en sortir avec les vagues d'assaut (3) enregistrèrent des tableaux d'une valeur considérable tant du point de vue documentaire que du point de vue cinématographique. Plusieurs d'entre eux furent blessés dans l'accomplissement de leur mission, notamment le lieu-

---

(1) *La S. P. C. A. impressionna, de 1914 à 1919, deux cent cinquante mille mètres de pellicule, cent cinquante mille plaques photographiques, vingt mille plaques stéréoscopiques.*

(2) *A la fin de la guerre, lorsque la S. P. C. A. fut supprimée, une société anonyme, créée pour une durée de trente ans, « Les Archives d'Art et d'Histoire » la remplaça. Placée sous le patronage du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, installée dans une dépendance même du Ministère, elle recueillit toutes les archives constituées par la S. P. C. A. Mme Laure Albin-Guillot, photographe, reçut la direction de cette société. D'autre part, l'Armée, une fois la Paix revenue, ne se désintéressa pas complètement du cinéma. En 1924, l'Etat-major pensa que le cinéma pouvait être un excellent moyen d'enseignement. Des expériences ayant été tentées dans plusieurs corps d'armée, une section spéciale du Service géographique de l'Armée, « la Section de l'Enseignement par l'Image » fut créée avec charge de fabriquer et de répartir les films nécessaires, d'entretenir les appareils. Son personnel se composa de quatorze spécialistes.*

(3) *Ce fut le cas notamment du Tunisien Samama Chikli qui, au Chemin des Dames, sortit de la tranchée, portant sous son bras son appareil dont, tout en marchant, il tournait la manivelle.*

tenant J.-L. Croze ainsi que les opérateurs Quintin et Sauvageot. D'autres obtinrent des citations bravement méritées (1).

A côté des *Annales de la Guerre*, la S. P. C. A. produisit un certain nombre de films plus importants : *Verdun, La Bataille de la Somme, Avec l'Armée d'Orient, Le Maroc pendant la Guerre, L'Aide des Colonies à la France, Des canons, des munitions ! La Femme française pendant la Guerre, Les Enfants de France, Paris et la Guerre, La France et ses Alliés* qui dépassaient en importance tout ce qui avait été fait jusqu'alors dans le domaine de l'information. Encouragée par le succès que ces films remportaient partout où ils étaient projetés et faisant un pas de plus dans la voie de la propagande, la S. P. C. A., à la veille de l'entrée en guerre des Etats-Unis, entreprit un grand film de caractère moins documentaire que ceux dans la réalisation desquels elle s'était précédemment cantonnée. Ce film, destiné à rappeler au grand public les liens qui, à travers l'Histoire, unissaient traditionnellement la France et les Etats-Unis et à définir la position de l'Amérique à l'égard des deux groupes de belligérants, fut réalisé par une équipe uniquement composée, du moins dans ses éléments masculins, de mobilisés : *Trois Familles* — la famille française, la famille américaine francophile, la famille américaine germanophile — avait pour scénaristes René Jeanne et Henri Hertz, pour metteur en scène Alexandre Devarennes (tous trois appartenant à la S. P. C. A.) et, pour interprètes, Séverin-Mars, Jean Toulout, Henri Bosc, Emile Drain, J. Coizeau, Max Barbier (tous mobilisés, mis en congé et ne touchant pour cachets que leur prêt), Berthe Jalabert et Suzanne Bianchetti. Ce film arriva un peu tard pour que l'on pût croire qu'il avait eu une influence quelconque sur les évé-

---

(1) *Les membres des équipes qui assuraient le fonctionnement des séances de projection dans les cantonnements ne furent pas plus épargnés que leurs camarades de la prise de vues, leur emploi n'étant pas aussi exempt de danger qu'on pourrait être tenté de le supposer. C'est ainsi que, lors de l'offensive du 27 mai 1918 qui mena les Allemands du Chemin des Dames aux rives de la Marne, deux opérateurs surpris dans leur cantonnement par la brusque attaque, chargèrent sur leur dos tout ce qu'ils purent de leur matériel, brûlèrent ou détruisirent le reste afin de ne rien laisser aux mains des Allemands et ne réussirent à s'échapper que de justesse. Dans un autre cantonnement, une autre équipe, pour sauver les appareils et les films dont elle avait la charge, les confia au major du cantonnement qui dirigeait l'évacuation sous un bombardement que chaque seconde faisait plus dangereux. Puis quand tout fut chargé dans un camion, comme les deux hommes ne paraissaient nullement pressés d'aller se mettre à l'abri, le major leur demanda ce qu'ils attendaient : « Un reçu ! » répondit celui des deux qui, sans galon, avait la direction de l'équipe.*

Rien que dans ce service de projection dans les cantonnements, la Section photographique et cinématographique de l'armée compta quatre morts, un blessé amputé et décoré de la Médaille militaire et plusieurs prisonniers.

nements mais il connut un succès tel que, dix ans après la fin de la guerre, il était encore projeté sur des écrans de petites villes par un impresario adroit qui, à la liquidation de la S. P. C. A. l'avait acheté et lui avait enlevé son titre original pour lui donner tout simplement celui d'un des romans de guerre les plus justement célèbres : *Le Feu* auquel il avait pourtant estimé prudent d'ajouter ces deux dates : « 1914-1918 », précaution qui s'avéra utile puisque Barbusse perdit le procès qu'il lui intenta.

Chacun des pays en guerre eut dans son armée un service cinématographique organisé à peu près sur le modèle de « la Section Photographique et Cinématographique » de l'Armée française, l'armée belge comme l'anglaise, l'américaine comme l'italienne et à chacun de ces pays le cinéma rendit les services qu'on attendait de lui.

Ainsi, informateur capable d'être compris sous toutes les latitudes, sur les deux rives de tous les océans, le cinéma, quatre années durant, s'employa avec tous les moyens dont il disposait à démontrer que le pays sous le drapeau duquel il combattait était le seul en possession de la Lumière, de la Vérité, de la Force et de la certitude de la Victoire prochaine. C'est lui aussi qui se chargea de faire comprendre aux peuples courbés sous le joug de la guerre que leurs droits, leurs libertés avaient à subir des restrictions inévitables et chaque jour plus sévères, ce qui ne devait pas les empêcher de souscrire avec empressement aux emprunts grâce auxquels la guerre ne courrait pas le risque de prendre fin faute de subsides. Moyen d'expression international, véritable espéranto que chacun pouvait comprendre sans faire d'infidélité à sa langue natale, le cinéma, qui aurait pu être le plus efficace, le plus irrésistible moyen de rapprochement entre les peuples s'est trouvé par un jeu tragiquement ironique du Destin dans l'obligation de prouver pour la première fois sa puissance en semant et en développant des sentiments de haine et en collaborant à la plus détestable des œuvres de destruction et de mort.

Fournir au cinéma une occasion d'exercer son activité dans des voies où il ne s'était jusqu'alors hasardé que très timidement et de montrer son pouvoir était un effet de la guerre qui déjà ne manquait pas d'importance mais ce n'était là que bien peu de chose à côté du bouleversement que la guerre allait apporter à l'ordre international selon lequel le cinéma vivait.

Conséquences de la guerre

En 1914, nous l'avons dit, la France produisait quatre-vingt-dix pour cent des films que les écrans consommaient. La guerre une fois

déclarée et la production brusquement arrêtée du fait de la fermeture des studios, ses stocks lui permirent de continuer pendant un temps d'exporter vers les pays neutres les films dont ceux-ci avaient besoin. Mais l'Italie, les pays scandinaves et surtout l'Amérique qui commençait à avoir une production importante et qui n'attendait qu'une occasion pour lancer cette production à travers le monde, car elle supportait mal de recevoir de France plus de films qu'elle n'en exportait dans le monde entier ne furent pas longtemps avant de profiter de cette situation. L'Italie, elle, n'en bénéficia que pendant quelques mois car, dès son entrée en guerre, au printemps 1915, elle s'en vint tenir compagnie à la France parmi les victimes de la guerre et bientôt de l'Amérique. Les pays scandinaves — particulièrement le Danemark — qui pouvaient jouer sur les deux tableaux et qui continuaient à compter parmi leurs clients la France, l'Italie et l'Angleterre — sans parler de la Russie — aussi bien que l'Allemagne et l'Autriche, se défendirent un peu mieux et un peu plus longtemps mais le jour vint où, malgré tous leurs efforts, ils durent battre en retraite sous les assauts répétés des commerçants américains. Quant à l'Allemagne, que le blocus privait pratiquement de relations avec l'Amérique, elle resta en dehors de l'action que celle-ci avait entreprise pour développer ses affaires cinématographiques en Europe et elle continua à demander au Danemark et dans une proportion beaucoup plus faible à la Suède les films dont elle avait besoin et cela jusqu'au jour où, ayant organisé sa production, elle put se suffire à peu près à elle-même.

Ayant une production qui était loin de répondre à ses besoins, n'ayant — et ne devant jamais avoir — qu'un goût très modéré pour les films que les pays scandinaves lui envoyaient, privée de la production italienne ou n'ayant plus à sa disposition qu'une production italienne restreinte, la France était une proie tentante et facile pour le cinéma américain. La conquête des écrans français par les commerçants d'outre-Atlantique n'aurait pourtant pas été si facile si ceux-ci n'avaient trouvé en France même des appuis — on pourrait dire des complicités — qui non seulement leur livrèrent les clefs de la position mais même lui en ouvrirent les portes.

Les séances de spectacle cinématographique duraient alors plus de trois heures et pour composer les programmes il fallait au moins un — et souvent deux — grands films, un comique, un documentaire et les « actualités ». Comme les programmes se renouvelaient dans tous les établissements sans exception chaque vendredi, c'étaient deux cents films par an que consommait chaque établissement et un directeur n'avait d'autre préoccupation que de s'assurer ces deux cents films. En face de cette préoccupation aucune considération n'avait de valeur. Comment dans ces conditions les commerçants, souvent un peu simples,

37. Une scène de *Trois Familles*, d'Alexandre Devarennes. *(Film de la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée, 1917).*

38. Le « Réveil des Morts » dans *J'accuse !* d'Abel Gance *(1918).*



39. Sarah Bernhardt et Gabriel Signoret devant la cathédrale de Reims dans une scène de *Mères Françaises*, de Jean Richepin et Louis Mercanton.

qu'étaient alors les exploitants auraient-ils su fermer l'oreille aux propositions des représentants du cinéma américain lesquelles, il faut le reconnaître, bien que des plus prosaïques, ne manquaient pas de séduction : « Vous avez besoin de deux cents films par an, vous les aurez , ne craignez rien ! » Rassurés sur l'avenir immédiat de leur exploitation, les directeurs étaient incapables de penser aux conséquences plus ou moins lointaines de cette abdication. Non moins insouciants, non moins coupables furent ceux qui, incapables de laisser échapper si belle occasion de gagner de l'argent sans grands risques, aidèrent les dirigeants des grandes firmes américaines à ouvrir des agences en France et à faire ce qu'il fallait pour qu'au regard de la loi ces agences fussent des entreprises françaises, ce qui très rapidement devait permettre au cinéma américain de faire partie des organismes chargés de défendre les intérêts du cinéma français (1). La guerre n'était pas finie que la France était toute prête à devenir, pour les Etats-Unis, la plus belle, la plus productive de ses colonies cinématographiques.

Cette conquête avait été d'autant plus facile que les films qui arrivaient d'Amérique possédaient tout ce qu'il fallait pour se faire, partout où ils devaient être projetés, une place enviable. Ils jouissaient d'abord de cette qualité à laquelle il est très difficile de résister, en France moins encore peut-être qu'ailleurs : l'attrait de la nouveauté. Le moindre des films américains apportait aux spectateurs français quelque chose de nouveau et ce quelque chose était intellectuellement au niveau du moins exigeant d'entre eux, celui-là qui n'oublie jamais complètement que les meilleurs moments de son enfance ont été ceux qu'il a passés à jouer « aux gendarmes et aux voleurs ». Et comme les parties de « gendarmes et voleurs » dont les films américains lui montraient les péripéties se déroulaient dans les paysages chers à Fenimore Cooper, comment le spectateur français, qui conserve le souvenir de ses premières lectures non moins fidèlement que celui de ses premiers jeux, aurait-il pu résister aux séductions des films américains ?

Si l'on ajoute que ceux-ci, ayant déjà eu une énorme clientèle dans leur pays d'origine, pouvaient être loués aux exploitants français moins cher que n'importe quels autres films, fussent-ils français, car ce n'était pas avant tout un bénéfice commercial que leurs producteurs cherchaient, on comprendra sans peine que, lorsque l'industrie cinématographique française tenta de se réorganiser afin de pouvoir vivre,

(1) *C'est parce que les agences et succursales des firmes américaines installées en France, étant sociétés légalement françaises, étaient représentées à la Chambre Syndicale que celle-ci n'a jamais pu se dire « Chambre Syndicale de la Cinématographie Française » mais seulement « Chambre Syndicale Française de la Cinématographie » ce qui n'est pas du tout la même chose.*

elle ne retrouva plus les débouchés qu'elle possédait avant la guerre car il n'est pas besoin de dire que ce que l'Amérique avait fait pour conquérir les écrans français elle l'avait fait avec la même audace, la même persévérance et le même bonheur dans tous les pays qui, avant 1914, étaient les clients du cinéma français.

Sans vouloir accorder au cinéma une importance exagérée, peut-être peut-on dire que ce transfert de la maîtrise du marché cinématographique de France en Amérique est une des conséquences importantes de la guerre car il est impossible de juger de l'influence que ce fait exerça dans la vie des peuples.

14

LES FILMS DE GUERRE

Dès les premiers mois de la guerre naquirent, nous l'avons dit, dans tous les pays en armes des films dont les producteurs et les auteurs obéissaient à des préoccupations d'ordre à la fois commercial et sentimental : répondre aux idées et aux sentiments que les événements faisaient naître dans les esprits et dans les cœurs, entretenir ces sentiments à des fins nationales et tirer de l'exploitation des films chargés d'atteindre ce but les justes bénéfices commerciaux que comporte toute initiative intelligente. Œuvres de circonstance, films patriotiques dans le sens le plus banal, le plus galvaudé de cet adjectif peut-être, mais « films de guerre », c'est-à-dire des films donnant de la guerre une image comme seul le cinéma peut en composer, certes non ! Il était d'ailleurs trop tôt pour que l'on pût faire de véritables « films de guerre » : l'œuvre cinématographique comme l'œuvre littéraire a besoin d'un certain recul. Les films de guerre devaient venir plus tard, quand la guerre serait finie (1).

En attendant, ce que le cinéma français donnait en pâture aux écrans, c'étaient des bandes qui artistiquement et intellectuellement avaient à peu près la même valeur que ces chansons qui, au lendemain de la guerre de 1870-71, avaient, des années durant, amené une larme dans les yeux de nos grands-parents : « Ils ont brisé mon violon ! » et « Sentinelles, ne tirez pas, c'est un oiseau qui vient de France ! »

Ces films, improvisés dans une hâte plus ou moins heureuse, n'avaient pas exigé un bien gros effort intellectuel de la part de leurs auteurs qui étaient tout simplement allés chercher leur inspiration dans les récits que publiaient les journaux et qui, très vite, étaient entrés dans le domaine de la légende populaire : *Les gants blancs de Saint-Cyr, Les Héros de l'Yser, La Maison du Passeur, La Fille du Bourgmestre.* Dès qu'ils arrivèrent sur les écrans, ces films connurent le succès auprès d'un public incapable de résister aux sonneries de clairon, aux roulements de tambour et aux fanfares dont leur projection était accompagnée. Les producteurs auraient donc pu se contenter de refaire des *Gants blancs de Saint-Cyr,* des *Maison du Passeur* jusqu'à la fin des hostilités — ou du moins jusqu'à ce que les spectateurs eussent cessé d'être sensibles aux accents du « Chant du Départ » et de la charge —

---

(1) *C'est, en effet, seulement en 1925 que l'on vit un véritable film de guerre :* La Grande Parade *de King Vidor qui arriva en 1926 en Europe où elle provoqua la naissance de plusieurs films dont les auteurs ne cachèrent pas leur intention de donner une réplique au film américain.*

mais tenant sans doute à être « à la hauteur des circonstances », au bout de quelques mois, ils entreprirent des bandes d'une inspiration moins anecdotique, des bandes où il y avait des conflits de sentiments, sinon d'idées comme certains d'entre eux étaient tentés de le croire, des bandes auxquelles ils attachaient une importance qu'elles n'avaient qu'en raison de leur métrage et de leurs prétentions : *L'Union Sacrée, Les Poilus de la Revanche, Les Fiancés de* 1914, *Noël de guerre,* (scénario de Félicien Champsaur et interprétation de Léon Bernard), *Les Frontières du Cœur,* d'après un roman « patriotique » de Victor Margueritte qui venait de connaître la faveur d'un important public, *Amour sacré, Cœur de Française,* adaptation d'un mélodrame d'Arthur Bernède qui, à la veille de la guerre, avait fait courir les foules populaires à l'Ambigu.

« L'Ame du Bronze »

De cette production, où chaque film ressemble à tous les autres, il n'y a guère que trois titres méritant d'être retenus : *Alsace* parce que la grande comédienne qu'était Réjane y reprit le rôle qu'elle avait créé sur la scène et que ce film lui permit de faire sur les écrans la deuxième des trois apparitions dont elles les honora au cours de sa longue et belle carrière (1) ; *Mères Françaises* dont Jean Richepin (2) écrivit le scénario pour Sarah Bernhardt qui, avec Gabriel Signoret pour partenaire en tourna certaines scènes à Reims devant la cathédrale mutilée, sans parvenir à s'assurer l'indulgence de Louis Delluc qui écrivait : « Sarah Bernhardt y vit aussi peu que la cathédrale de Reims. Quand on la voit dans ce film, on songe que la magique amie de Racine n'est pas chez elle dans ce monde obscur, balbutiant et titubant », non plus que celle de Canudo qui y voit « un de ces films dits de propagande que des metteurs en scène, habillés ou non de bleu horizon, fabriquaient pour le compte du Gouvernement », et enfin *L'Ame du Bronze* d'Henry-Roussell avec Harry Baur pour principal interprète, *L'Ame du Bronze* dont Louis Delluc, à qui il faut toujours revenir car il était le seul critique de l'époque, disait que c'était « un événement très flatteur pour le cinéma français ». Il n'arrive pas souvent qu'un film français jugé excellent par des Français, puisse continuer à paraître excellent au delà des frontières. Cette fois réellement, matériellement, la France

(1) *Les deux autres créations cinématographiques de Réjane sont* Madame Sans-Gêne *et* Miarka, la fille à l'Ourse.

(2) *Celui-ci, qui avait déjà été le partenaire de Sarah Bernhardt dans* Nana-Sahib *à la Porte Saint-Martin, en 1883, tint un petit rôle dans ce film mis en scène par Louis Mercanton.*

va visiter le monde sous la forme tangible, intelligible et intelligente d'un bel argument. La guerre est là dedans vivante et vraie. On nous a épargné la redondance d'un patriotisme phraseur et vain. On ne peut que vanter et même admirer *L'Ame du Bronze*... Féerie moderne de la métallurgie... C'est beau comme une page de Verhaeren. Voilà la vraie poésie, la plus haute que puisse viser le cinéma sauf quand il stylise. »

Ainsi le rôle de propagande que le cinéma peut jouer — c'était une des révélations que la guerre avait values aux amis, aux zélateurs du cinéma — se trouvait rempli par le film d'Henry-Roussell, malgré tous *les Poilus de la Revanche* et autres *Fiancés de* 1914. C'était aussi ce rôle que s'efforçait de tenir, loin de France, Léonce Perret — le « Léonce » des petites comédies qui, à la veille de la guerre, tenaient une des premières places dans la production de Gaumont. Après avoir ajouté un film qui n'était pas indispensable, *Léonce aime les Belges* à l'abondante série qu'il avait déjà réalisée dans les studios des Buttes-Chaumont, Léonce Perret s'était embarqué pour New-York où il avait commencé à tourner *Marraines de France*, *Une page de gloire* et surtout *La Fayette, nous voici !* films animés des meilleures intentions qui arrivèrent à point nommé pour montrer aux Américains combien ceux dont ils se rapprochaient chaque jour un peu plus étaient dignes de leur sympathie et de leur secours.

Mais déjà la guerre approche de sa fin. L'heure est peut-être venue où un « film de guerre » va pouvoir naître. C'est sans doute ce que pense Abel Gance que les grandes entreprises n'ont jamais effrayé, initiative heureuse qui va doter le cinéma français d'une de ses œuvres les plus hardies, les plus originales : *J'Accuse !*

« J'Accuse ! »

Abel Gance était mobilisé à la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée quand il fut mis en sursis pour faire *Mater Dolorosa* et *La Dixième Symphonie* (1). Fort de ces deux films qui avaient attiré sur lui l'attention sympathique de tous ceux qui souhaitaient un renouveau du cinéma français, il avait entrepris *J'Accuse!* en collaboration avec Blaise Cendrars qui, à peine réformé après amputation d'un bras, lui apportait de la guerre une expérience qu'il ne possédait pas. *J'Accuse!* n'est — en ce qui concerne le sujet — qu'un sombre mélo où l'on voit la femme d'un soldat français violée par un Allemand et avoir de lui un enfant pendant que son mari et un jeune poète

(1) *Pour les débuts d'Abel Gance, v. p. 182.*

amoureux d'elle rivalisent d'héroïsme et meurent côte à côte — on retrouvera en 1928 le même trio dans la même situation dans *L'Equipage*, autre film de guerre. Mais ce n'est pas cette situation, si fertile en péripéties dramatiques qu'elle puisse être, qui constitue dans l'esprit de son auteur le sujet de *J'Accuse !* Ce sujet c'est la guerre, l'imbécillité de la guerre, l'inutilité de la guerre : il tient tout entier dans ces quelques mots que le héros du film, le poète, revenu dans son village, adresse à ses concitoyens : « J'étais de faction, ce soir-là, sur le champ de bataille... Il y avait là tous vos morts... Tous vos chers morts... Alors, s'est produit ce miracle : un soldat s'est relevé lentement sous la lune, près de moi... Je me suis enfui épouvanté, mais tout à coup le mort a parlé... J'ai entendu qu'il disait : « Mes amis, il faut « maintenant savoir si nous avons servi à quelque chose ! Allons voir « au pays si l'on est digne de nous, de notre sacrifice !... Levez-vous ! « Levez-vous tous ! » Et les morts, alors, ont obéi... J'ai couru devant eux pour vous prévenir !... Ils sont en marche ! Ils viennent ! Ils seront là tout à l'heure ! Et vous aurez à leur rendre compte ! Et ils retourneront dormir avec joie si leur sacrifice a servi à quelque chose ! » (1) L'idée est belle. C'était la première fois, sinon qu'elle venait à l'esprit d'un homme, du moins qu'elle prenait forme dans une œuvre de l'intelligence. Quatre ans plus tard Roland Dorgelès devait la reprendre dans *Le Réveil des Morts* : « Qu'a-t-on fait, demandent les morts qui s'évadent de leurs fosses, qu'a-t-on fait depuis que nous sommes morts ?... Les avez-vous tenus les serments que nous faisions là-haut ? Qu'avez-vous changé, vous qui êtes rentrés vivants ?... Qu'avez-vous fait pour que ma femme et mes gosses ne crèvent pas de misère ?... Combien y a-t-il de profiteurs au bagne ? Combien avez-vous condamné de prévaricateurs ?... Alors, vous n'avez rien changé ! Nous sommes morts pour rien ! »

D'avoir osé porter de telles revendications à l'écran quatre ans avant qu'un homme comme Dorgelès les formulât dans un roman devrait suffire pour qu'on accorde à *J'Accuse !* — premier en date des véritables films de guerre — une place à part dans les œuvres que la guerre a inspirées au cinéma et à son auteur une considération d'une qualité d'autant plus particulière que les situations naturellement romantiques qui composent le film ne cessent jamais d'y être traitées en fonction des moyens dont dispose le cinéma. De tous les films de guerre, *J'Accuse !* est bien probablement le plus cinématographique. Enfin — et cela non plus on ne doit pas oublier de l'inscrire à l'actif et d'Abel Gance et de *J'Accuse !* — ce film a fourni au bel artiste qu'était Séverin-Mars l'occasion de confirmer l'impression, que beaucoup

---

(1) *Abel Gance :* J'accuse! (*Editions de la Lampe Merveilleuse, Paris, 1922*).

avaient eue en le voyant dans *Trois Familles* et dans *La Dixième Symphonie*, qu'il y avait en lui un grand acteur d'écran, le grand acteur d'écran dont le cinéma français avait besoin (1).

Nous avons dit qu'aucun « film de guerre » ne naquit pendant la guerre. Avec *L'Ame du Bronze*, mais plus largement, plus lyriquement que le film d'Henry-Roussell, *J'Accuse!* est la brillante la courageuse, exception qui confirme cette règle. Le mérite de son auteur n'en est donc que plus grand.

---

(1) *Les autres rôles étaient tenus par R. Joubé, Desjardins, Marise Dauvray. Les prises de vues avaient été faites par les opérateurs L. H. Burel, Bujard et Forster. Le film fut présenté en une soirée de gala organisée par la S. P. C. A. au Cercle Interallié, installé dans l'ancien hôtel Dufayel, avenue des Champs-Elysées quelques jours après l'armistice, puis au Gaumont Palace en mars 1919, à Londres en mai 1920 et à New-York en mai 1921.*

15

LE CINÉMA FRANÇAIS PENDANT LA GUERRE

NAISSANCE D'UN ART CINÉMATOGRAPHIQUE

Arraché tant bien que mal à la paralysie que lui avait value la guerre, le cinéma français avait commencé, nous l'avons vu, par travailler au ralenti et le peu d'activité qu'il avait pu récupérer il l'avait consacrée à la confection de films patriotiques, mais ce n'était pas des distractions de cette nature qu'attendaient les mobilisés échappés des tranchées ou des camps d'instruction et les civils qu'obsédait la pensée de la guerre.

Les maisons de production se remirent donc peu à peu à confectionner des films normaux, des films ne devant rien à la guerre, aux situations qu'elle créait, aux idées qui s'y rapportaient, aux sentiments qu'elle entretenait, des films au spectacle desquels on pouvait avoir quelque chance de l'oublier. Est-il besoin de préciser, étant donné les nécessités auxquelles leurs producteurs obéissaient et le but qu'ils poursuivaient, que ces films étaient résolument romanesques, que le mélo y tenait la plus grande place quand ils ne prétendaient pas à faire rire et le vaudeville quand ils ne cherchaient pas à émouvoir, et que l'invraisemblable n'était pas tenu pour plus haïssable dans un genre que dans l'autre : les films de 1915-1917 vont rejoindre les films de 1912-1914.

Les metteurs en scène de cette période sont naturellement ceux qui travaillaient déjà avant la déclaration de guerre et que la mobilisation n'a pas arrachés au studio ou à qui elle a permis d'y revenir après un temps plus ou moins long passé sous les drapeaux : Jean Kemm, Camille de Morlhon, Charles Burguet, Maurice Mariaud, Georges Monca, Louis Mercanton, René Hervil, Robert Saidreau, Louis Feuillade, Gérard Bourgeois, Henri Pouctal, etc.

Mais pendant ce temps, deux faits importants se produisaient : le public français découvrait les films américains et par eux le cinéma. Alexandre Arnoux a donné de cette découverte une très subtile analyse : « La guerre a été, pour les hommes de notre génération, le temps de la découverte du cinéma. Sans doute, avant 1914, nous arrivait-il de

passer une heure ou deux devant un écran, dans quelque salle tortueuse et de guingois, bâtie de pièces et de morceaux, improvisée au fond d'une arrière-cour ou dans un hangar. Mais ce n'était qu'un divertissement sans conséquence, une manière de tuer une soirée... Personne ne pouvait prendre au sérieux cette lanterne magique techniquement perfectionnée, mais d'une si pauvre ambition... Mes camarades, fort littéraires, se moquaient de moi et de mon goût pour ces facéties dérisoires. Du reste, je n'en étais pas très fier... Il a fallu la guerre pour nous dessiller les yeux et pas à tous ; le gros de la troupe n'a suivi qu'à dix ans d'écart. Pour ma part, j'ai reçu le coup de foudre, j'ai brusquement compris l'avenir et envisagé la puissance du cinéma, l'empire qu'il allait conquérir sur l'imagination d'un siècle, en 1917 ou 1918. Ç'a été une sorte de tonnerre, une explosion... Peut-être la guerre, en rompant nos cadres, nos habitudes, notre vie, a-t-elle contribué à l'essor du cinéma, a-t-elle accru le pouvoir des images et du silence et nous a-t-elle inclinés vers un état de barbarie visuelle et taciturne, de délire muet, de rêve concret, état qui, peu à peu, se transforme et s'atténue (1). »

De cette découverte du cinéma les films américains sont pour la plus grande part responsables car ils tenaient une place importante dans les programmes des séances données dans les cantonnements par les équipes de la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée qui ont fourni à tant d'hommes l'occasion de s'asseoir pour la première fois devant un écran et ils constituaient, en même temps, le plus clair des programmes projetés dans les villes. Là, c'étaient pour la plupart de vieux films qui avaient déjà fait carrière à l'arrière, mais ici c'étaient des films récents qui apportaient aux spectateurs français, avides de se distraire, du nouveau, encore et toujours du nouveau. Du nouveau non seulement dans les paysages qui servent de cadre à l'action, dans les visages des personnages, héros de cette action, et dans les mœurs dont cette action est le reflet, mais du nouveau cinématographique (2).

---

(1) *Alexandre Arnoux : « La guerre et la découverte du cinéma » (Revue du Cinéma, 1er mai 1931).*

(2) *« Avant 1915, le cinéma n'existait qu'à l'état de larve. Il n'était pas né intellectuellement... Au point de vue intellectuel, je place les origines du cinéma vers 1915-16, avec l'apparition des premiers beaux films américains.» Henry Fescourt et J.-L. Bouquet : « L'Idée et l'Ecran ». (Haberschill et Sergent, Edit., Paris, 1925.)*

Découverte du cinéma américain
I. « Forfaiture »

La première fois que l'on eut en France cette impression de nouveauté, la première fois que l'on s'aperçut qu'il y avait à faire autre chose que ce que l'on faisait et que le pays qui avait mis au monde le cinéma avait laissé un concurrent le devancer sur la voie des possibilités ouvertes à cette invention française, ce fut lorsqu'on se trouva en présence de *Forfaiture* de Cecil B. de Mille (1).

Dans l'intelligent ouvrage qu'il a consacré à ces temps héroïques de la vie cinématographique : « Naissance du cinéma », Léon Moussinac a classé ce film parmi ceux qui marquent les étapes de l'histoire et de l'évolution de l'art cinématographique et il l'honore de ces quelques mots : « *Forfaiture* a sonné comme un grand coup de gong parmi la foule ». Et c'est aussi à « la foule » que Louis Delluc pense quand il écrit : « Paris a fait un accueil violemment admiratif à *Forfaiture*... et Paris n'avait pas tort d'admirer puisqu'il voyait pour la première fois un film qui méritât le nom de film. Si les Français arrivent peu à peu à comprendre quelques parcelles du cinéma, c'est *Forfaiture* qui en a la responsabilité... *Forfaiture* a surtout le prix d'une chose complète. Les œuvres de génie ne sont pas souvent complètes. Ici, pas de génie. Des éléments très judicieusement choisis et réunis, équilibrés avec une habileté infinie... Pas un musicien ne criera au génie devant *La Tosca* de Puccini. Tous reconnaîtront cependant que c'est un tout complet, organisé avec une adresse et une maîtrise admirables. La synthèse d'un scénario bien composé, d'une musique sans discrétion inutile mais sans insolence caractérisée, d'une écriture telle qu'un interprète secondaire peut y suffire et qu'un interprète sublime y rayonnera étrangement — sans pourtant y gaspiller les trésors secrets de son génie — a fait ce résultat. *Forfaiture* est *La Tosca* du cinéma. (2) »

---

(1) *Le titre original de* Forfaiture *est* The Cheat *(La Flétrissure).*

(2) *Delluc ne se trompait pas en attribuant le principal mérite de* Forfaiture *à l'intérêt et à la bonne composition du scénario. Ce scénario apparut, en effet, d'une qualité telle qu'il tenta encore deux fois des producteurs de films : une en Amérique, mais tant à cause de l'interprétation d'où Sessue Hayakawa était absent qu'à certaine insistance dans la présentation des aspects mélodramatiques de l'œuvre, cette seconde mouture qui, tout en continuant à être intitulée* The Cheat *en Amérique devint en France* Flétrissure *et dont George Fitzmaurice porte la responsabilité, fut loin de valoir la première. Enfin Marcel L'Herbier s'attaqua lui aussi au même sujet, mais entre temps le cinéma avait reçu l'usage de la parole, ce*

Les raisons que le public — et aussi les professionnels — eurent d'accorder de l'importance au film de Cecil B. de Mille sont nettement — encore qu'avec un peu trop d'indulgence — indiquées par Delluc, mais il en est pourtant une què le clairvoyant critique a oubliée : l'interprétation que donnait du principal personnage un acteur que l'on n'avait encore jamais vu sur les écrans français : Sessue Hayakawa. *Forfaiture*, par l'histoire qui y était contée, conquit les foules populaires et, par l'habileté avec laquelle cette histoire était transposée en images tous les professionnels du cinéma français qui n'avaient jamais reçu si belle leçon ; mais tout cela n'aurait été que bien peu de chose sans Sessue Hayakawa qui fit l'unanimité des professionnels et de la foule dans une admiration commune sur laquelle les raffinés et les snobs orchestrèrent leurs « Ah ! » et leurs « Oh ! » les plus savamment modulés.

En attribuant à un homme de couleur le rôle antipathique de son film, Cecil B. de Mille avait agi avec adresse car il savait bien que le préjugé qui a toujours mis les Américains en méfiance contre les jaunes aussi bien que contre les noirs, jouerait au bénéfice de son œuvre mais il avait été encore plus adroit en choisissant un homme de couleur qui avait non seulement du talent mais encore exactement le talent qu'il fallait pour la tâche qui allait lui incomber, c'est-à-dire un homme qui

---

qui compliqua singulièrement sa tâche si bien que ce film, sans avoir à être renié par l'auteur de L'Inhumaine *ne vaut pas celui de Cecil B. de Mille. Delluc ne se trompait pas non plus en établissant un rapprochement entre* Forfaiture *et un drame lyrique puisque Camille Erlanger, avec la collaboration de Paul Milliet et André de Lorde en tira une œuvre lyrique qui fut créée sur la scène de l'Opéra-Comique par Vanni-Marcoux.* Forfaiture *drame lyrique ne connut pas le succès que ses auteurs attendaient de l'auréole que le cinéma avait mise autour du titre qu'ils utilisaient. Enfin, Sessue Hayakawa fit jouer sur la scène parisienne de l'Ambigu un drame tiré par lui du scénario qui lui avait valu son premier grand succès. Cette pièce, dont la première représentation eut lieu le 28 janvier 1944, fit une assez longue carrière, ce qui ne veut pas dire qu'elle était de valeur indiscutable.*

Il n'est pas sans intérêt de rapprocher de cette opinion de Louis Delluc celle d'Alexandre Arnoux : « Les premiers Charlot... marquent à la fin de la guerre, l'entrée du cinéma à la fois dans l'art et dans le peuple... Une autre bande, Forfaiture... *moins humaine, moins importante, nous a ouvert les portes de la technique, a préludé à toutes les variations de la camera, nous a familiarisés avec les changements de plans, les ellipses du découpage, les ressources et les cadences du montage, a jeté les bases du jeu concis et sans bavure de l'écran.* Charlot *tient toujours,* Forfaiture *qui s'appuie sur la technique plus que sur l'âme, a beaucoup vieilli. Mais il ne convient pas de se montrer injuste pour ce film qui a secrètement déterminé toute l'évolution du cinéma... dont le rythme, en dépit de l'avènement du son, se poursuit encore dans les plus récentes productions... » (Alexandre Arnoux : « La Guerre et la Découverte du Cinéma ». Revue du Cinéma, 1er mai 1931.)*

avait compris — le premier — que l'écran exigeait de ses interprètes un jeu qui ne devait rien avoir de commun avec le jeu théâtral. Et c'est cette découverte qui fit sensation en France car, si les Américains avaient cédé au préjugé qui les met en défiance à l'égard des jaunes, ce préjugé ne joua naturellement pas à Paris où le personnage incarné par Sessue Hayakawa n'avait plus pour s'imposer conformément aux volontés de son metteur en scène que le prestige de son talent.

D'une taille moyenne mais d'une allure vraiment seigneuriale, Sessue Hayakawa offrait à l'admiration surprise des foules un visage d'une régularité de masque, un visage modelé en pleine pâte, sous la chair duquel muscles et nerfs jouaient librement, un visage qu'animaient deux grands yeux sombres aux paupières un peu lourdes où se succédaient, nuancés à l'infini les reflets de toutes les passions, de tous les sentiments. C'était à la nature que Sessue Hayakawa devait ce visage, mais c'était à son intelligence qu'il devait d'avoir découvert comment il lui fallait s'en servir devant la camera. Ayant compris que « mouvement » n'est ni « agitation » ni « gesticulation », Sessue Hayakawa avait hardiment pris le contre-pied de tout ce qui avait été fait jusqu'alors et interprété son rôle sans consentir le moindre emprunt à ces traditions venues de la pantomime dont Max Linder lui-même n'avait pas su se libérer complètement, mais à peu près sans remuer : seuls les muscles de son visage bougeaient, mais la moindre contraction de la mâchoire, le moindre plissement du front, le moindre frémissement des paupières derrière lesquelles les grands yeux de braise étaient constamment à l'affût, apparaissait plus éloquent, plus révélateur que n'importe quel geste car ce qu'il y avait derrière chacun de ces mouvements orchestrés avec un art d'une subtilité tout orientale c'était un homme, une âme dans toute leur diversité, toute leur complexité. A Sessue Hayakawa, Cecil B. de Mille dut que *Forfaiture*, qui n'était qu'un mélo, fit figure de drame psychologique. De cette illusion le cinéma français devait profiter, peut-être pas autant qu'il aurait pu, mais enfin dans une certaine mesure qu'il serait injuste de sous estimer car il n'est pas permis d'affirmer que sans *Forfaiture* et Sessue Hayakawa nous aurions eu *Mater Dolorosa* et le Séverin-Mars de *La Dixième Symphonie*... (1)

---

(1) *Voici deux opinions, d'autant plus intéressantes qu'elles viennent de deux esprits très différents, qui montrent combien profonde fut l'impression produite en France par Sessue Hayakawa. Tout d'abord celle de Jean Epstein : « Son orgueil d'un style pur et d'un grand pedigree vise au delà de nous une poésie que nous ne sommes plus, sans lui, capables d'avoir. Contre ce visage, s'il s'agit de comparaisons, les autres acteurs ne luttent pas à armes égales. Eux partent de rien, lui d'un repos qui est déjà sur le point de tout dire... Il n'a pas encore joué ; déjà on le tient quitte et grand*

2. Le film a épisodes : des « Mystères de New-York » a « Judex »

A peu près dans le même temps, le cinéma français, grâce au cinéma américain découvrait le film à épisodes. Il avait eu *Fantômas* de Feuillade, trois ans plus tôt. Mais il s'était passé tant de choses pendant ces trois années... Et puis nul n'est prophète en son pays pas plus en matière de cinéma qu'ailleurs... Donc quand *Les Mystères de New-York* arrivèrent sur les écrans français, ce fut un engouement général entretenu par une publicité des plus adroites qui ne devait quelque chose au cinéma que dans la mesure où Pierre Decourcelle était un homme de cinéma. Ce fut, en effet, à l'auteur des *Deux gosses* que fut confié le soin de tirer des *Mystères de New-York* un feuilleton qui parut dans «Le Matin» pour la plus grande joie des lecteurs de ce quotidien à grand tirage... Pendant trois mois les péripéties du film, habilement exploitées par le romancier populaire firent la concurrence la plus soutenue à toute la littérature de guerre — y compris les communiqués officiels. Et quand on avait lu, on voulait voir et on courait s'entasser dans les salles sur les écrans desquelles Pearl White, en sobre costume tailleur, sa tignasse blonde coiffée d'un béret de velours noir, échappait, tous les trois cents mètres, à la mort qui la traquait sous les formes les plus inattendues (1) : et l'on ne cessait de frémir que pour admirer l'abondance des moyens matériels mis à la disposition du metteur en scène et l'on n'avait pas le temps d'être gêné par tout ce qu'il y avait d'invraisemblable dans les péripéties qui se déroulaient sur l'écran non plus que de remarquer que le réalisateur de ce film si spécifiquement américain était un Français : Louis Gasnier, ce qui, n'est-ce pas, aurait dû être regardé par chacun comme l'hommage du cinéma américain à son aîné, inventeur et créateur du genre. Mais allez donc demander si mince preuve de sang-froid à des amateurs de cinéma qui, d'une

---

acteur... » (« *Le cinéma vu de l'Etna* »). *Voici maintenant celle de Ph. Amiguet : « Ce masque a crevé la nuit d'Occident. La première fois qu'on l'a vu dans* Forfaiture, *on a compris que le cinéma était « le théâtre de la peau ». On a compris beaucoup d'autres choses encore. (Cinéma! Cinéma !)*

(1) *Louis Delluc attribuait — et il avait raison comme presque toujours — une bonne part du succès des films dont Pearl White était la vedette à la jeune artiste dont il disait : « Cinégraphiquement, elle est très au point. Son allure, ses gestes, son minimum d'expression — qui n'est pas dû à l'impuissance — et sa personnalité sportive la rendent tout à fait précieuse pour l'écran. Jeune et jolie, elle a une façon de s'habiller qui est jolie et jeune... Tout cela est bel et bon, mais il y a mieux. Il y a la puissance morale de Pearl White. Moralement la vue de Pearl White est une vraie cure. Pearl White c'est de l'énergie et de la verve ; c'est de la santé sans arrière-pensée.* »

semaine à l'autre, n'ont pas le temps de se remettre du « knock-out » que leur inflige la projection de leur film préféré ?

Voilà donc Paris féru de films à épisodes... Il lui en faut. On va lui en donner et, comme le dernier épisode des *Mystères de New-York* vient à peine de quitter les écrans, voici que « Le Journal » qui n'a jamais pu accepter que « Le Matin » garde longtemps l'avantage sur lui, entreprend le lancement du *Cercle Rouge* auquel le père d'Arsène Lupin lui-même, Maurice Leblanc, s'est intéressé, comme le père des *Deux Gosses* s'était intéressé aux *Mystères de New-York*... Et puis d'autres films à épisodes franchissent l'Atlantique, par chaque paquebot il en arrive un ou deux : *Les Exploits d'Elaine* où l'on revoit la blonde Pearl White, de plus en plus téméraire, de mieux en mieux « doublée » dans les exercices acrobatiques que son scénariste imagine, *Le Masque aux dents blanches, Le Tigre sacré, Le Maître du Mystère* et autres *Ravengar*... Mais, se piquant au jeu, Feuillade rentre dans l'arène afin de bien montrer que, dans ce genre qu'il a créé, il ne craint personne et c'est *Judex* dont le romancier populaire Arthur Bernède lui a fourni le scénario. Et *Judex* c'est René Cresté ! René Cresté, c'est-à-dire un grand garçon, solide dans sa minceur, au visage largement taillé, aux yeux pleins — selon l'expression romantique — d'« une sombre flamme » vêtu d'une vareuse noire strictement boutonnée, et par là-dessus une vaste cape, noire aussi, dans laquelle il se drape avec autant de désinvolture que de dignité dès qu'il a à s'acquitter de sa mission de Justicier. Le personnage que Feuillade lance ainsi dans la popularité n'est en effet, pour ceux du moins qui ont des souvenirs littéraires, qu'une vieille connaissance, le plus pur héros des drames romantiques, celui-là qui sait que le monde est mal fait et qui ne compte que sur lui pour le réformer, un don Quichotte qui serait un peu Hernani, un peu Lagardère et un peu Eviradnus... Comme de celui-ci, s'il avait connu Judex, Victor Hugo n'aurait bien certainement pas craint de dire qu'il est :

Le preux que nul n'a vu de son sang économe ;
Chasseur du crime, il est nuit et jour à l'affût ;
De sa vie il n'a fait d'action qui ne fût
Sainte, blanche et loyale...
C'est le Samson chrétien qui, survenant à point,
N'ayant pour enfoncer la porte que son poing...
Tout entier au devoir qu'en sa pensée il couve,
Il ne se plaint de rien, mais seulement il trouve
Que les hommes sont bas et que les lits sont courts ;
Il écoute partout si l'on crie au secours...
Il est le fort ami du faible...

De tout peuple orphelin il se faisait l'aïeul...
Il est toujours en marche, attendu qu'on moleste
Bien des infortunés sous la voûte céleste
Et qu'on voit dans la nuit bien des mains supplier !...

Est-il besoin de dire qu'étant tel, Judex, sous les apparences de René Cresté, fit battre bien des cœurs féminins ce qui ne porta nul préjudice, on le devine, au succès du film... Tant et si bien que lorsque les douze épisodes de *Judex* eurent pris fin, Feuillade n'eut rien de plus pressé que de leur donner une suite : *La Mission de Judex*... Cette fois, c'était trop, du moins pour certains qui trouvèrent en Louis Delluc un porte-parole sévère : « Hélas ! Judex, Judex, Judex !... Pourquoi ? Louis Feuillade est intelligent. Il dit et écrit d'harmonieuses vérités. Il a prouvé même à l'écran un tact, une vision nette des paysages, un désir d'action qui le rendirent intéressant au plus haut point. Que dira-t-il si je lui dis qu'il ne méritait pas ces abominations feuilletonesques ? Je lui dirai bien autre chose. Il risque, à ce métier-là, de se suicider artistiquement. Le premier *Judex* était, techniquement du moins, très supérieur à toute la production française de l'époque. Le second *Judex* est inférieur à toute la production française de l'époque... S'il y en a un troisième... Voyons, Monsieur Feuillade, vous n'êtes pas forcé de faire ces films. Votre situation, vos succès vous permettent de vouloir. Ne voulez-vous vraiment que des *Judex* ?... Vous avez à votre disposition tous les moyens d'entreprendre et d'imposer de grandes choses. Qu'attendez-vous ? »

A cette question, Louis Feuillade, qui était, en un temps record, devenu le grand homme du cinéma français, répondit en donnant des *Vendémiaire* et des *Tih-Minh* jusqu'à ces *Deux Gamines* qui, au lendemain de la guerre, allaient, pour quelques mois, doter la charmante Sandra Milovanoff d'une popularité presque égale à celle que *Judex* avait value à René Cresté. Celui-ci en fut quasi paralysé car il ne put jamais s'évader de ce personnage et jusqu'à la fin de sa carrière, laquelle ne fut plus très longue (1) il faut, pour être juste, le reconnaître, il demeura pour tous les amateurs de cinéma : Judex. Louis Feuillade n'avait-il de goût que pour ce genre de films ? Y fut-il condamné par les directeurs de la maison pour laquelle il travaillait ? Peu importe (2). Ce

---

(1) *Quelque peu grisé par son succès, Cresté quitta Feuillade et Gaumont et se fit son propre producteur. Il mourut en 1923, alors qu'il venait de terminer* Un coup de tête.

(2) *A cette question, Louis Feuillade fournit, quelques années après* Judex, *une réponse en prenant part à une enquête qu'André Lang menait pour « La Revue Hebdomadaire » (1923) : « Croyez-moi, ce n'est pas*



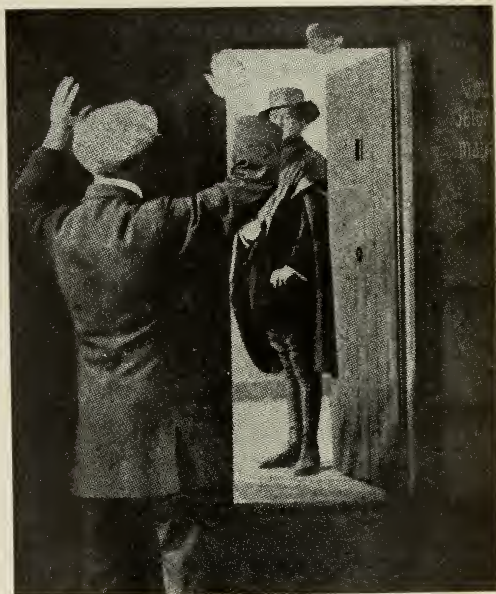
40. Emmy Lynn
dans *Mater Dolorosa* d'Abel Gance.



41. Séverin-Mars
dans *La 10e Symphonie* d'Abel Gance.



42. Fernand Herrmann et Violette Jyl dans une scène de *Barrabas*, de Louis Feuillade *(Film Gaumont)*.



43. Une scène de *Judex*, de Louis Feuillade.
Au fond : René Cresté-Judex
(Film Gaumont).

44. Une scène d'un des premiers films de Germaine Dulac, *Vénus Victrix* avec Napiaskowska (à droite).

45. Une image du *Torrent*, premier scénario de Marcel l'Herbier, réalisé par Hervil et Mercanton.

qui est certain c'est qu'il restera l'auteur de *Fantômas* et de *Judex*. Ce qui est non moins certain c'est qu'il s'en fallut de bien peu que ce genre inférieur ne fournît au cinéma français un de ces « types » dont il est encore si pauvre, la cinquantaine sonnée : un « type » et peut-être deux, car, à côté de René Cresté, il y avait dans *Judex*, Marcel Lévesque... Marcel Lévesque qui, mettant au service d'un personnage pittoresquement campé les qualités qui avaient attiré sur lui bien des sympathies quand il interprétait de petits rôles dans des films sans importance et d'ailleurs sans prétentions, passa d'un coup au premier plan avec son Cocantin. Ah ! ce Cocantin, combien en a-t-il détendu — le samedi soir, après le turbin — d'esprits assombris par les préoccupations de l'heure et que de vagues de rires il provoqua dans l'immense hippodrome de la Place Clichy, devenu Gaumont-Palace, des vagues de rires qui bondissaient de l'orchestre aux galeries pour retomber en cascades des galeries à l'orchestre par-dessus le balcon que l'on ne nommait pas encore mezzanine ! Mais il était hélas ! dans le destin du cinéma français que Louis Feuillade ne fît rien d'autre que des *Judex* et que personne ne dût saisir l'occasion qui se présentait de faire pour Marcel Lévesque ce que Charlie Chaplin a si bien su faire pour lui-même !

3. Charlie Chaplin

C'était d'ailleurs l'époque où la France découvrait Charlie Chaplin, découverte fulgurante dont Blaise Cendrars a relaté les circonstances : « Charlot est né au front. Jamais je n'oublierai la première fois que j'ai entendu parler de lui. C'était au bois de la Vache par une soirée d'automne pluvieuse et détrempée. Nous pataugions dans la boue dans un entonnoir de mine qui se remplissait d'eau quand Garnier vint nous rejoindre, retour de permission... Il radinait tout droit de Paris. Toute la nuit il ne nous parla que de Charlot. Qui ça, Charlot ? Garnier était plein comme une bourrique. Je crus que Charlot était une espèce de frangin à lui et il nous fit bien rigoler avec ses histoires. A partir de ce soir-là et de huit en quinze jours, chaque fournée de permissionnaires nous ramenait de nouvelles histoires de Charlot... Tout le front ne parlait que de Charlot... J'aurais bien voulu con-

grâce aux chercheurs que le cinéma gagnera sa place un jour, mais grâce aux ouvriers du mélodrame dont je me flatte d'être un des plus convaincus... Je ne vise pas le moins du monde à m'excuser de réaliser Le Fils du Flibustier *ou* Vindicta. *Je crois même que c'est moi qui suis le plus près de la vérité.* » *Après ces déclarations, la cause semble bien réglée.*

naître ce nouveau poilu qui faisait se gondoler le front. Charlot, Charlot, Charlot, Charlot dans toutes les cagnas et, la nuit, on entendait rire jusqu'au fond des sapes. A gauche et à droite, et toute la ligne des poilus derrière nous, on se trémoussait. Charlot, Charlot, Charlot. Un jour, ce fut enfin mon tour de partir en perme. J'arrivai à Paris. Quelle émotion en sortant de la gare du Nord, en sentant le bon pavé de bois sous mes godillots et en voyant pour la première fois depuis le début de la guerre des maisons pas trop chahutées. Après avoir salué la Tour Eiffel, je me précipitai dans un petit ciné de la Place Pigalle. Je vis Charlot... Charlot ! Quelle bosse je me suis payée !

— Hé, soldat ! On ne rit pas comme ça. C'est la guerre ! me dit un digne monsieur de l'arrière.

— Merde ! Je viens voir Charlot.

Il ne pouvait pas comprendre. Je riais aux larmes. » (1)

C'est de la même façon et dans les mêmes circonstances qu'André Salmon a, lui aussi, découvert Charlot :

« C'était à Nice en 1916. Fantassin rompu, rejeté de la ligne de feu à la Côte-d'Azur, je traînais mon inaptitude par les couloirs à courants d'air que sont les rues niçoises... Pour fuir les patrouilles sanitaires qui, le soir tombé, pourchassaient les guerriers en réparation, je me jetai dans un cinéma... On n'avait pas de programme. On ignorait ce nom de Charlot. On avait donné dix sous, deux jours de prêt car on était soldat... Et alors quand s'annonçait la jolie bataille de Verdun... voir Charlot sans travail, s'inventant des travaux... buvant le vernis à piano, effeuillant une fleur pareille aux fleurettes du no-man's-land, fourrant dans le gant de combat le fer à cheval qui porte bonheur, poussant à l'eau le fauteuil à roulettes avec dedans le paralytique gras et riche qui paie mal... et se sauvant des eaux pour baiser, si franchement que c'était pureté absolue, les belles lèvres de la jolie fille du patron, du censeur, du médecin-chef, de mon général peut-être ! Mon cœur est avec vous ! Vous ne pouvez pas savoir !... Merci, Charlot, pour vos heures niçoises. Merci, petit youpin frisé qui avez beaucoup reçu du Guignol lyonnais, du « Punch » de Londres, interprètes de la vaine rouspétance dans l'intelligente mesure, tellement supérieurs aux valets de la pantomime à qui, quoi qu'on en dise, vous n'avez rien pris du tout (2) ! »

Même enthousiasme sous la plume de Fernand Léger : « C'est Apollinaire qui m'a emmené voir Charlot pendant une permission du front. On était d'avis que tout se passait « là-haut », que la vie était

---

(1) *Blaise Cendrars : « Naissance de Charlot » (Chroniques du Jour).*
(2) *André Salmon : « Reconnaissance à Charlot » (Id.)*

ramassée dans « les lignes », que l'arrière c'était l'emmerdement et la mort. Apollinaire m'a dit : « Il y a tout de même quelque chose... Viens voir ! » J'ai vu Charlot : incontestablement c'était quelque chose puisqu'il tenait le coup devant l'énorme spectacle que je venais de quitter pour sept jours. Ce « petit bonhomme » qui a réussi à ne plus être un « petit bonhomme » mais une espèce d'objet vivant, sec, mobile, blanc et noir, c'était nouveau ! » (1)

Mais les artistes — écrivains et peintres — n'avaient pas été les seuls à s'enthousiasmer, car ainsi que l'a montré Henri Strentz (2) : « Charlot tout de suite devint l'idole de la foule. Charlie Chaplin était clown : cela explique son prodige. Il n'était pas le clown philosophe de Shakespeare, ni le clown paradoxal de Banville. Il n'empruntait à un Footit, aux Fratellini, à un Grock, ni leurs costumes bariolés, ni leur funambulesque ahurissement, ni leurs maquillages hilarants, ni leurs cocasses accessoires, pas même l'atmosphère de clarté surabondante indispensable au flamboiement de leurs oripeaux du royaume de Fantaisie. Avec Charlot, l'art clownesque, pour la première fois, s'introduisait prosaïquement dans le gris de la vie quotidienne de tous les hommes, au petit bonheur d'une action candide qui ne bénéficiait que du prestige d'être apportée par un rayon de lumière nocturne et d'une nature telle qu'on ne sait si ce qu'il projette se passe dans la vie ou dans le rêve. »

Les comiques

La personnalité de Charlie Chaplin se trouve là très exactement définie et très subtilement analysé ce qui fait son charme et on comprend qu'en face de cette personnalité le film comique français avait besoin que l'on pensât à lui assurer les serviteurs capables sinon de l'élever au rang où le nouveau venu s'installait tout naturellement, mais du moins de le maintenir à celui où Max Linder l'avait porté. Celui-ci, en effet, était parti pour l'Amérique d'où il avait rapporté trois films dans lesquels il reste fidèle à la formule qu'il a découverte et, pour ainsi dire, fixée : *Max en Amérique*, *Max veut divorcer* et *Max et son taxi* et à son retour il s'était, en attendant de repartir, contenté de reparaître dans trois petites bandes qui donnèrent aux plus indulgents l'impression d'avoir été rapidement — et non sans quelque négligence — improvisées : *Max médecin malgré lui*, *Max entre deux feux*

(1) *Fernand Léger (Id.).*
(2) *Henri Strentz (Id.).*

et *Max et la main qui étreint* (parodie des *Mystères de New-York*). Puis, ayant ainsi repris contact avec le public parisien, il avait été la vedette d'un film plus important tiré de la comédie de Tristan Bernard : *Le Petit Café,* réalisé par le fils de l'auteur, Raymond Bernard. Après quoi, nouvel embarquement pour les Etats-Unis (1).

Prince-Rigadin, lui, n'avait pas quitté les studios de Vincennes et un des premiers, après le chômage que lui avait, comme à tout le monde, imposé la mobilisation, il s'était remis au travail et les écrans avaient recommencé à faire défiler devant leurs habitués les petites comédies consacrées aux mésaventures de Rigadin. Certains commencèrent alors à trouver qu'il y avait un peu trop de « Rigadins » sur les écrans français. Ceux-là et quelques autres avec eux auraient applaudi si un producteur avait eu l'idée de lancer un nouveau comique... Mais « Charlot » venait de faire son apparition et, pendant plusieurs années, il allait répondre à toutes les exigences des spectateurs français qui éprouvaient le besoin de se distraire.

Films dramatiques

Dans le domaine dramatique — que les producteurs de films français ont toujours prospecté avec plus de sollicitude que le comique — parmi nombre de films qui ne sont rien de plus, ne craignons pas de le répéter, que ce qu'étaient les bandes projetées au printemps 1914, il y eut des initiatives qu'il serait injuste de ne pas signaler.

C'est ainsi que Louis Nalpas, au « Film d'Art » dont il venait de prendre la direction, en l'absence de Charles Delac mobilisé, n'hésita pas à se lancer dans des productions singulièrement plus importantes que tout ce que l'on faisait à l'époque et dont la première fut l'adaptation par Henri Pouctal du célèbre roman d'Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo,* qui consacra la popularité de Léon Mathot (2).

Mais ce qui est le plus intéressant dans l'action du « Film d'Art » sous la direction de Louis Nalpas, c'est la confiance que celui-ci fit à des hommes nouveaux et tout d'abord à l'homme de théâtre le plus réputé de l'époque, à celui qui, depuis trente ans, n'avait pas cessé d'être à

---

(1) *Voir vol. III.*

(2) Monte-Cristo *est un des sujets empruntés à la littérature qui ont le plus souvent attiré producteurs et réalisateurs de films. Il fut en effet tourné une deuxième fois, pendant la période muette, par Henri Fescourt et en version parlante (1942) par Robert Vernay, sans parler de trois versions réalisées à Hollywood.*

l'extrême pointe de l'avant-garde, qui avait toujours été l'ami de toutes les nouveautés et qui, ayant toujours osé en une matière aussi vieille que la théâtrale, ne pourrait manquer, en une matière d'une jeunesse aussi riche de promesses que le cinéma, d'avoir des audaces heureuses et productives : André Antoine.

Une recrue de marque : Antoine

Après s'être ruiné à l'Odéon et avoir été forcé d'aller « chez les Turcs », comme disait Edmond Rostand, pour gagner sa vie, Antoine était revenu en France au lendemain de la mobilisation et, ayant au printemps de 1914, reçu une proposition pour faire de la mise en scène, il s'était tout naturellement tourné vers le cinéma. N'ayant rien perdu des qualités qui avaient fait son succès non plus que de son toujours jeune enthousiasme, avec son expérience et la publicité dont sa dernière et toute récente aventure avait auréolé son nom, il apparut au cinéma — et on le comprend — comme une précieuse recrue.

Lorsqu'il fut interrogé en 1923 par André Lang, au cours de l'enquête que celui-ci mena pour « La Revue Hebdomadaire », Antoine s'expliqua avec une entière franchise qui laisse bien voir qu'en pénétrant dans ce domaine nouveau pour lui, il ne se dissimulait aucune des difficultés auxquelles il allait se heurter : « J'avais tout de suite constaté que tout était à peu près organisé de travers. Non que le personnel artistique ou administratif fût inférieur à sa tâche : c'étaient de vieux routiers ayant la parfaite pratique de l'écran, capables d'assurer une production courante, mais endormis par une prospérité de dix années ; nulle velléité d'effort vers le mieux ou la recherche d'autre chose ; le cinéma était un métier de tout repos, la vie y était douce, tout le monde était persuadé que cela continuerait longtemps et qu'il était inutile de « s'en faire... »

Antoine, lui, « s'en était toujours fait » et il continua à « s'en faire » quand il débuta au cinéma. Mais si son engagement avait naturellement fait naître des espoirs chez certains de ceux qui rêvaient d'un cinéma meilleur et plus intelligent, non moins naturellement il avait mis en méfiance ceux qui, estimant que tout allait pour le mieux dans le meilleur des mondes cinématographiques, craignaient que l'on ne vînt bousculer leur euphorie. On ne lui facilita donc pas la tâche qu'il entreprenait, ce qui était ennuyeux mais ne l'aurait certainement pas empêché de donner au cinéma français les œuvres dont celui-ci avait besoin car, tout au long de sa carrière, il avait eu à se battre contre les difficultés en tous genres et celles-ci ne l'effrayaient pas. Ce qui était

plus grave c'est que la vue très exacte qu'il avait de la médiocrité dans laquelle le cinéma se débattait ne faisait pas de lui un homme nouveau : homme de théâtre il était et homme de théâtre il restait. Bien plus, ayant créé une formule nouvelle de théâtre, il était trop l'homme de ce théâtre pour pouvoir faire vraiment œuvre cinématographique.

Du premier film qu'il fit, *Les Frères Corses,* Louis Delluc disait : « Le scénario est ingrat au possible, les acteurs sont empoisonnés de théâtre et même de conservatoire et enfin le mot « économie » a dû être soufflé plus d'une fois à Antoine. Oui ! Et avec ça la gaucherie d'un gros effort sans expérience suffisante. Eh bien, *Les Frères Corses* c'est le plus beau film qu'on ait jamais vu en France ! Et il est français. Pour une fois ! »

C'est de l'enthousiasme ! Mais on a l'impression que cet enthousiasme est de commande, qu'il cache une déception, une déception à laquelle Delluc s'attendait car il était bien trop intelligent et il savait trop exactement ce qu'Antoine apportait au cinéma pour pouvoir espérer qu'il pût en être autrement : « Un grand homme de théâtre. Vingt-cinq ans de littérature et de réalisme dramatiques... » Comment l'homme qui parle ainsi — et c'est encore Delluc — aurait-il pu avoir des illusions ? En allant chercher Antoine, le cinéma français commettait de nouveau l'erreur à laquelle son atavisme théâtral l'avait déjà conduit plusieurs fois : il se jetait dans les bras du théâtre sans voir que, chaque fois, cette étreinte se resserrait un peu plus et sans se rendre compte qu'un jour elle finirait par l'étouffer. (1)

Abel Gance

Antoine ne fut heureusement pas le seul homme nouveau à qui le « Film d'Art » fit appel et, en ouvrant devant Abel Gance toutes grandes les portes du studio, que jusqu'alors il n'avait encore réussi qu'à entrebailler, Louis Nalpas allait rendre au cinéma français le plus grand service que celui-ci eût reçu depuis que Georges Méliès, touché par sa grâce, avait renoncé à la prestidigitation et qu'Emile Cohl était allé chez Gaumont protester contre l'utilisation qu'un metteur en scène de cette maison avait faite de l'idée d'un de ses dessins.

Abel Gance, avant de venir au cinéma, était, lui aussi, passé par

---

(1) *Pendant la guerre, Antoine fut engagé par une firme italienne et c'est à Turin qu'en 1918 il tira un film de la pièce d'Henry Bernstein* Israël.

le théâtre, mais son passage y avait été rapide : juste le temps de tenir ici ou là de petits — tout petits — rôles et d'écrire une tragédie en vers *La Victoire de Samothrace* qu'il destinait, comme tous les jeunes poètes des années 1900, à Sarah Bernhardt. Puis, des petits rôles au théâtre, il était passé aux petits rôles — si petits qu'ils n'étaient guère que de la figuration — au cinéma (1). Puis, de même sans doute qu'il n'était monté sur les planches que pour pouvoir approcher des directeurs et leur présenter ses œuvres, il avait profité de sa présence au studio pour placer ses scénarios. Ce fut un *Paganini* qui eut, le premier, la chance d'être accepté. Puis vinrent *Le Crime du Grand-Père, Le tragique amour de Mona Lisa* que réalisa Capellani, *L'Infirmière* que tourna Pouctal, après quoi il entreprit de convaincre Louis Nalpas qu'il était capable, non seulement d'écrire des scénarios, mais encore de les réaliser. Nalpas lui fit confiance au point de lui abandonner son studio pendant une semaine et de lui ouvrir un crédit de cinq mille francs : *Un Drame au Château d'Acre* fut le résultat de cette expérience qui s'avéra assez heureuse pour que le directeur du « Film d'Art » consentît à la renouveler. Pour cette seconde expérience Gance crut qu'il pouvait se laisser aller à être lui-même et que, le cinéma étant évidemment fait pour autre chose que pour raconter des *Drames au Château d'Acre*, il allait pouvoir faire du cinéma. Il choisit un des scénarios auxquels il tenait le plus : *La Folie du Docteur Tube* où, le héros de l'histoire étant un savant qui a trouvé le moyen de décomposer les rayons lumineux, l'occasion lui était offerte de s'évader du réalisme et de montrer la réalité autrement que sous les apparences auxquelles l'homme est habitué. Gance était trop pressé : les déformations à la réalisation desquelles il avait consacré tant d'intelligence, tant d'ingéniosité, tant d'exacte compréhension des possibilités cinématographiques, tant d'amour, Louis Nalpas estima que le public n'était pas mûr pour les accepter et que le film risquait de recevoir un accueil auquel il était inutile de l'exposer : *La Folie du Docteur Tube* ne sortit pas du magasin du producteur. (2)

De tout cela, il n'y a rien à retenir — c'est l'avis d'Abel Gance lui-même — et il faut arriver au *Droit à la Vie*, à *Mater Dolorosa*, à

---

(1) *Il figura notamment dans un* Molière *que Léonce Perret tourna chez Gaumont.*

(2) *En 1917, Abel Gance réalisa, sur un scénario dont il était l'auteur, un certain* Fioritures *dont il n'y aurait même pas lieu de rappeler le titre si un critique de l'époque n'en avait dit : « Délicieuse œuvrette où l'on sent que l'imagination de l'auteur s'en est allée, vagabonde, butiner sur toutes les roses de la Fantaisie ». Le principal rôle de ce film était tenu par Jeanne Marken.*

La Zone de la Mort et à *La Dixième Symphonie,* qui de même que *J'Accuse !* (1) datent de la seconde moitié de la guerre, pour se trouver en présence de films ou s'affirme une des plus fortes personnalités que le cinéma ait eu la chance de voir entrer à son service.

Si l'on ne regarde que son scénario, *Mater Dolorosa* n'est rien de plus qu'un de ces drames se déroulant dans la grande bourgeoisie comme Georges Ohnet en a développé dans ses romans et Paul Hervieu sur les planches de la Comédie-Française, comme Gabrielle Robinne, encadrée d'Alexandre et de Gabriel Signoret, en a animé sur l'écran en d'innombrables moutures, drame noué avec adresse, encore que bien conventionnellement, autour d'un enfant. Mais comme toujours en art et au cinéma peut-être plus encore que dans les autres domaines, le fond est relativement de peu d'importance et c'est la forme qu'il faut considérer. Or la forme est ici éminemment cinématographique, bien plus cinématographique que celle de *Forfaiture,* à quoi on ne peut s'empêcher de penser, et l'interprétation réunissant Firmin Gémier, qui depuis *L'Homme qui assassina* n'avait plus reparu sur les écrans, Armand Tallier et Emmy Lynn, presque de même valeur que celle du drame de Cecil B. de Mille — Emmy Lynn l'emportant peut-être même sur Fanny Ward. Cette fois Abel Gance avait touché le grand public et cela sans rien abdiquer de sa personnalité. Et il en fut encore de même avec *La Zone de la Mort* et avec *La Dixième Symphonie.*

De *La Zone de la Mort* Louis Delluc proclamait qu'un tel film était « un événement dans les annales du cinéma français » puis il lançait à l'auteur cette adjuration : « Et si jamais vous entendez dire que vous voyez trop grand, je pense que vous rirez tranquillement. On ne voit jamais trop grand. Je vous assure que vous ferez de fortes choses... Le public est avec ceux qui ont quelque chose à dire... Merci, Gance ! Ne cessez jamais de voir trop grand ! » Et Delluc invoquait les noms de Th. Ince et de Griffith, les deux grands hommes du cinéma américain.

Abel Gance n'avait pas besoin qu'on l'encourageât à « voir grand ». Ces exhortations, bien plus qu'à lui, c'est donc à ceux qui déjà se cabrent devant les audaces du nouveau venu qu'elles s'adressent, à ceux qui, plutôt que de faire un petit effort personnel afin de s'adapter à ces audaces et de les faire admettre par leur entourage, ont pratiqué dans les bandes tombant entre leurs mains des coupes sombres qui les rendent moins facilement assimilables, car déjà se manifeste cette sourde et agissante hostilité des directeurs de salles dont Abel Gance a, plus que quiconque et tout au long de sa carrière, subi les regrettables effets. Mais la voix de Delluc était pour les « exploitants » la voix de celui qui crie dans le désert... Elle n'arriva pas jusqu'à leurs oreilles et quand

---

(1) *V. p. 165*

La Dixième Symphonie parut, ils s'emparèrent une fois encore de leurs ciseaux. Sans doute y avait-il dans ce film plus que dans ses deux immédiats prédécesseurs de quoi surprendre : la collaboration qu'Abel Gance, pour la première fois, essayait d'établir entre la musique et le cinéma pouvait apparaître comme une hardiesse inadmissible à certains qui, ignorant tout de la musique comme du cinéma n'avaient jamais envisagé qu'une collaboration pût être un jour ou l'autre, établie entre ces deux arts si voisins (1). Mais aucun de ceux que les films qu'on leur offrait ne satisfaisait pas pleinement, aucun de ceux qui rêvaient d'un cinéma meilleur ne s'y trompa. A tous ceux-là les mérites de *La Dixième Symphonie* apparurent nettement comme à Delluc qui ne craignit pas d'écrire : « Les circonstances donnent à ce film une importance et une autorité qui doubleront son importance artistique et son autorité personnelle. On sait que, en dix ans, le cinéma français n'a pas avancé d'un pas. Qu'on me hue si l'on veut, mais que l'on me prouve le contraire !... *La Dixième Symphonie* exalte et synthétise tous les mouvements révolutionnaires que, ces derniers mois, nous apercevions ici ou là ! »

On a souvent reproché à Delluc d'être trop sévère et on a mis cette sévérité au compte d'un pessimisme naturel. Il n'y avait aucun pessimisme naturel en Delluc qui était, au contraire, le garçon le plus optimiste, le plus gonflé d'espoir et de confiance que l'on pouvait souhaiter avoir pour compagnon et, si on tient absolument à lui adresser un reproche, ce serait plutôt de son excès d'enthousiasme que l'on pourrait tirer argument contre la valeur de ses jugements : « l'importance » et « l'autorité personnelle » de *La Dixième Symphonie* ne furent en rien doublées par « les circonstances » et Abel Gance eut à se défendre contre une mauvaise volonté quasi générale. Ce qui ne veut pas dire que *La Dixième Symphonie* était un film sans défaut : Abel Gance y cédait notamment à quelques-unes des faiblesses que l'on retrouvera tout au long de son œuvre : goût du lyrisme et du symbole — souvent trop facile — complaisance envers sa propre inspiration, amour de la littérature se traduisant par des citations bien inutiles dans les sous-titres (2). Ces

(1) *Abel Gance avait demandé la partition musicale de son film à un compositeur de grand talent Michel Maurice Lévy dont les œuvres étaient méconnues au point que, pour vivre, il était obligé de faire un numéro musical humoristique dans les cabarets sous le pseudonyme de* « *Betove* ».

(2) *Sur ce point Gance s'est expliqué de façon précise à André Lang (Enquête de* « *La Revue Hebdomadaire* »*)* : « *Pourquoi ces longues citations ?* » — « *Parce que lorsque naît le symbole, il est besoin de le souligner dans l'esprit populaire, d'ouvrir au public d'autres fenêtres sur des horizons nouveaux, de lui montrer le chemin qui reste à parcourir, de l'idée suggérée par l'image à l'idée exprimée par le style.* » — « *Pourquoi ne pas*

critiques, Delluc les adressait à Gance, mais avec son optimisme habituel : « Sa tare, disait-il, je la connais, mais je sais qu'elle s'atténuera ou plutôt qu'elle deviendra une qualité, peut-être même la qualité primordiale de Gance. La voici : il n'est pas simple. Il est tout prêt à l'emphase, non pas trop de mots, mais de pensée : il habille de choses riches les pensées les plus nues. Or le talent passionnant de d'Annunzio est d'avant le cinéma. Et quelque rayonnant qu'il soit, il date. Il ne faudrait pas que Gance conçût une pensée comme s'il était un personnage du *Feu* ou de *Forse che si*. Le métier cinématographique vous pousse à des excès d'extériorisation qui rendent ce goût très dangereux. » Que Delluc soit ici optimiste, comment pourrait-on en douter quand on a vu *La Fin du Monde* ou même *Napoléon*, car ce n'est évidemment pas dans ces films que l'on pourrait trouver la preuve du manque de simplicité congénital en Gance devenu qualité. « Je suis sévère exprès, continuait Delluc. Qu'est-ce que je risque ? Que Gance devienne parfaitement maître de soi et rebelle aux tentations de sa nature ? Ce n'est pas impossible. Et sans renier sa personnalité, il peut la discipliner. Elle en aura une force plus grande. Il nous en donne le double exemple dans la même scène. Je veux parler de la troisième partie du film. C'est la scène culminante de l'exécution par un musicien douloureux, de sa symphonie nouvelle : cela provoque une série de drames intérieurs et simultanés. Or Séverin-Mars au piano, le piano, les mains du compositeur, la partition, les invités qui écoutent, les femmes rêvant, les hommes pensant, ça, c'est admirable et je suis le dernier des fous si le public n'y répond pas par un élan d'émotion intense. Mais, en même temps, Emmy Lynn écoute aussi. Elle écoute même très bien. Et pendant la première partie de la scène, son immobilité intérieure nous impressionne. Puis le démon de la plastique ayant soufflé sur elle ou, n'est-ce pas ? sur Gance, elle ouvre ses ailes : des effets de bras, de voiles, le grand oiseau blanc, le péplos dans le vent, cela ou autre chose, Gance y a vu une grande vision. Et je n'y ai rien vu du tout. Parce que

---

chercher à obtenir ce résultat vous-même et seul ? Pourquoi ne pas substituer à ces textes qui ne semblent pas toujours s'imposer des textes qui soient vôtres et dans le ton de vos images ? » — « Parce qu'on ne voudrait pas comprendre et qu'on rirait. Avec les citations de ces maîtres, je suis tranquille. On peut en nier l'opportunité ou l'utilité ; on ne peut condamner la citation elle-même qui demeure inattaquable. » — « Cependant ce scrupule discutable crée dans votre œuvre une rupture d'équilibre qui peut conduire jusqu'au malaise. On passe d'un monde dans un autre et c'est fâcheux. » — « Oui, peut-être est-ce une faiblesse que de vouloir ainsi étayer mes idées de telles autorités et je me rends compte que souvent les citations n'ajoutent rien au film. Je persiste pourtant à les préférer à mon texte, convaincu qu'on me reprocherait alors bien davantage mes intentions symboliques. »

la venue de cette apparition poétique, donc un peu factice ou du moins transposée dans la littérature, me gêne dans un moment de vérité. »

Cette citation, un peu longue, est intéressante d'abord parce qu'elle indique bien tout ce que cinématographiquement Abel Gance avait tiré de la musique — sur ce point comme sur beaucoup d'autres l'auteur de *La Dixième Symphonie* est un précurseur et il faudra attendre *La Roue* et *Un Grand Amour de Beethoven* pour retrouver en France une tentative de collaboration cinématographico-musicale — ensuite parce qu'elle met en évidence ce qu'il y a de « visionnaire » dans la personnalité d'Abel Gance.

Qu'un homme dont le rôle, le métier, la mission — employez le mot que vous voudrez — est précisément de composer des images soit un visionnaire, quoi de plus normal ? Quoi de plus rare aussi, surtout à l'époque où naissait *La Dixième Symphonie,* personne ne s'étant encore avisé de penser que pour faire un film il pût être utile de savoir voir, même si ce don devait consister en ce que le langage populaire appelle « avoir des visions ». Que Delluc se soit aperçu que Gance savait voir, avait même des visions (si « avoir des visions » c'est voir ce que les autres ne voient pas) est tout à l'éloge de sa clairvoyance, ce privilège étant celui qui s'affirmera avec le plus d'éclat et le plus de bonheur dans les œuvres futures d'Abel Gance. Enfin quand il fait apparaître ce qu'il y a de regrettable dans la superposition constante — et quelquefois aux moments où elle se justifie le moins — d'un symbole plus ou moins poétique et factice à une réalité qui se suffit à elle-même, Delluc donne de sa clairvoyance une preuve nouvelle en mettant le doigt sur un des défauts les moins discutables de Gance, un de ceux dont il aurait pu se corriger le plus facilement s'il avait consenti à ne pas, sous prétexte de défendre sa personnalité, se cramponner à ses défauts avec la même ardeur qu'à ses qualités.

Mais ces critiques mêmes montrent bien tout ce qui distinguait *La Dixième Symphonie* des autres films de l'époque et tout ce qui plaçait Abel Gance bien au-dessus de ses confrères. Et il n'y a plus qu'à signaler la qualité de l'interprétation qui réunissait autour d'Emmy Lynn, Séverin-Mars et Jean Toulout, Séverin-Mars qui n'avait encore fait que de rares apparitions sur les écrans, Jean Toulout qu'on y avait beaucoup vu et qui prouvait ici qu'il s'égalait aux meilleurs.

Dès lors l'attention sympathique de tous ceux qui espéraient qu'un jour le cinéma français, par sa qualité, reprendrait la place dont il avait joui avant la tourmente dans le monde grâce à l'avance qu'il avait naturellement prise sur ses cadets, resta fixée sur Abel Gance et *J'Accuse !,* qui parut au lendemain même de l'armistice (1), ne fit que

(1) *V. p. 165.*

donner à tous ceux-là une raison nouvelle de penser qu'en Abel Gance le cinéma français avait un champion de classe internationale.

Nouveaux venus : 1. Jacques de Baroncelli

D'autres espoirs naquirent encore à l'apparition sur les écrans de noms nouveaux dont le premier fut celui de Jacques de Baroncelli. Immédiatement, celui-ci se distingua par une utilisation de la nature qui devait être la conséquence non seulement du besoin qu'il éprouvait de s'évader des salles de rédaction où il avait été enfermé jusqu'alors mais encore d'un goût qu'il tenait de famille pour le grand air (1). Cette particularité amenait cette remarque sous la plume de Louis Delluc à propos d'un des premiers films de Jacques de Baroncelli : *Le Retour aux Champs* : « Presque tout y est d'un poète ou plutôt d'un virtuose... Doué de tant de naturel qu'on craint sa facilité, M. de Baroncelli se condamne à quelques tours de force... Il n'a qu'un défaut, c'est de n'en pas avoir. » Ainsi, dès ses débuts, Jacques de Baroncelli a eû la chance de voir sa personnalité et son talent analysés et définis de façon précise et exacte. Cette personnalité et ce talent, les autres films réalisés par Jacques de Baroncelli ne firent que les confirmer tels que Delluc les avait découverts et signalés, qu'il s'agisse du *Roi de la Mer*, du *Souffre-Douleurs*, du *Siège des Trois*, œuvres intelligentes, aimables « où la facilité n'intervient que pour faire attendre une œuvre plus large » (2).

2. Germaine Dulac

Puis voici Germaine Dulac, évadée, comme Jacques de Baroncelli, de la littérature et du journalisme, pour se consacrer au cinéma. Née d'une vieille famille bourgeoise, Germaine Dulac qui, toute jeune, avait été attirée par la vie intellecturelle non moins que par la vie active, s'était lancée dans le journalisme en devenant une des collaboratrices de Marguerite Durand à « La Fronde ». Là, son intelligence, la générosité de sa pensée avaient fait merveille. Mais, s'étant ainsi fourni à elle-même la preuve qu'elle était capable d'agir, elle n'avait pas tardé

---

(1) *Jacques de Baroncelli était le frère du marquis de Baroncelli-Javon, qui fut le dernier représentant des traditions camarguaises.*

(2) *De 1917 à 1919 Jacques de Baroncelli réalisa encore* La revenante, L'Héritage *et une adaptation de la pièce d'Alexandre Dumas fils :* Le Fils naturel.

à estimer que le « Féminisme » était un cadre trop étroit et que, l'humanité ne se réduisant pas à un seul sexe, peut-être valait-il mieux travailler en pensant à l'humanité tout entière qu'à la femme seule et elle se tourna vers le cinéma. C'était une véritable audace car, depuis qu'Alice Guy, à la naissance même de la maison Gaumont, avait improvisé quelques petites bandes, aucune femme n'avait osé prendre la responsabilité de faire un film. Mais Germaine Dulac ne s'en tint pas à cette audace.

Esprit curieux, chercheur et difficilement satisfait, Germaine Dulac, dès 1910, avait été attirée par le cinéma, alors que, titulaire d'une rubrique de critique dramatique, elle fréquentait beaucoup les théâtres. Mais, paradoxalement, ce qui l'avait intéressée dans les spectacles de l'écran, ce n'était pas ce qu'ils présentaient de théâtral, mais la musique qui accompagnait leur déroulement, comme si, déjà, elle pressentait la théorie dont elle se fera plus tard l'apôtre, à savoir que « le Cinéma, comme la Musique, n'ayant pas de frontières précises, l'idée visuelle, le thème qui chante au cœur des cinéastes ressortit beaucoup plus à la technique musicale qu'à toute autre technique ou à tout autre idéal, la musique qui donne une sorte d'au delà au sentiment humain, qui enregistre la multiplicité des états d'âme, jouant avec les sons en mouvement comme le cinéma joue avec les images en mouvement ». Revenant plus tard sur cette idée, Germaine Dulac écrira : « Musique : coordination des sons qui conduisent à l'émotion par l'oreille ; cinéma : coordination des mouvements qui conduisent à l'émotion par les yeux. Musique : sons fugitifs qui provoquent par des séries d'impressions une impression définitive ; cinéma : images fugitives qui visent au même but. » Pourtant, si certaine qu'elle fût de la vérité de cette théorie et que c'était dans cette voie-là que le cinéma pourrait le plus largement, le plus harmonieusement se développer, elle n'osa pas, dès son entrée au studio, passer de la théorie à la pratique : « Quand je me risquai à faire de la mise en scène, confessa-t-elle plus tard à un ami, j'oubliai mes propres réflexions et je fis, pour suivre la tradition, du théâtre, rien que du théâtre, c'est-à-dire : accumuler les événements, chercher à intéresser par les faits extérieurs ; ma science de la composition d'un film s'arrêta à cette conception erronée. *Sœurs ennemies* (1) avec Suzanne Desprès, *Géo le Mystérieux* avec Jeanne Marken et Jacques Grétillat furent de petites histoires dramatiques ou charmantes qui n'avaient guère plus d'intérêt que les films pendant la projection desquels, quelques années plus tôt, je fermais les yeux pour écouter la musique. »

Cette modestie n'empêche pas Germaine Dulac qui, depuis qu'elle

---

(1) *Le scénario de ce film avait pour auteur Irène Hillel-Erlanger.*

a pénétré dans les studios, s'est rendu compte que tout ne va pas pour le mieux dans le monde du cinéma et qu'il y a autre chose à y faire que ce que l'on y fait, de s'employer activement à créer cet art cinématographique qu'elle pressent. Après *Sœurs ennemies* (1915) et *Géo le Mystérieux* (1916), elle tourne encore *L'ouragan de la vie* avec Stacia Napierkowska puis, en 1917, c'est-à-dire à l'époque du triomphe des *Mystères de New-York* et du *Masque aux dents blanches*, *Ames de fous* dont elle a écrit le scénario et dont elle dit qu'il lui a « fait comprendre qu'au delà des faits précis et des événements, l'atmosphère est un facteur d'émotion, que la valeur sensible du film réside moins dans l'action que dans la subtilité qui s'en dégage et que, si l'expression d'un interprète vaut évidemment en soi, elle ne peut atteindre sa complète intensité que par un jeu d'images complémentaires venant en réaction. Lumière, pose d'appareil, importance du montage m'apparurent comme des éléments plus capitaux que le travail d'une scène uniquement jouée selon les lois dramatiques. Ce film, qui me permit de mettre de l'ordre dans mes pensées, fut compris dans sa ligne dramatique mais non dans sa technique même. Toutefois, je me demande si son succès ne vint pas des méthodes suggestives prolongeant l'action que j'avais employées et dont le public subissait l'emprise sans même les définir ».

Cette lucidité — dont on peut bien penser qu'il n'y a en 1917 pas d'autre exemple — cette franchise qui s'exprimait ainsi à l'égard d'elle-même, Germaine Dulac, dès ses premiers pas au studio, n'hésita jamais à les manifester en toute occasion. Ne concevant pas le cinéma comme la plupart de ceux qui en vivaient, voyant plus loin et plus haut qu'eux, se heurtant à l'incompréhension quand ce n'était pas à la mauvaise foi de tous ceux qui n'avaient pas d'autre règle que celles du conformisme le plus moutonnier, ne cachant ni ce qu'elle pensait ni ce qu'elle voulait, elle ne tarda pas, sans la moindre provocation de sa part, à soulever l'hostilité de tous ceux qui voyaient dans la conception qu'elle avait du cinéma la condamnation de leurs méthodes et de leurs errements. Cette opposition plus ou moins farouche qui devait l'accompagner jusqu'à la fin de sa vie, Germaine Dulac l'accepta avec autant de bonne humeur que de courage, sans rien modifier à l'attitude qu'elle avait prise parce qu'elle était certaine qu'en l'adoptant c'était au service de la vérité qu'elle s'était consacrée.

3. Louis Delluc

Cette rénovation du cinéma, en même temps que Germaine Dulac, un homme l'avait entreprise dans la presse : Louis Delluc. Défendant

tous deux les mêmes idées avec la même bonne foi, la même ardeur, Germaine Dulac et Louis Delluc devaient fatalement se rencontrer. Ce fut Eve Francis qui fut la bonne ouvrière de cette rencontre.

Jusqu'alors Eve Francis s'était tenue à l'écart du Cinéma, fréquentant plus volontiers les cénacles littéraires que les studios, se faisant remarquer à l'extrême-pointe de l'avant-garde dramatique dans *L'Otage* et dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel qui avait trouvé en elle son interprète préférée, mais en 1917, Germaine Dulac lui avait confié le rôle principal de son film *Ames de fous*, jetant ainsi dans les bras du cinéma une des comédiennes les plus intelligentes, les plus intéressantes de l'heure, une de celles qui vont apporter quelque chose de personnel et de nouveau à l'interprétation cinématographique. Et Eve Francis met en présence Germaine Dulac et Louis Delluc. Cette rencontre a lieu un dimanche, « un beau dimanche », précise Germaine Dulac qui raconte ainsi cette rencontre : « Un beau dimanche de repos, mon interprète, Eve Francis, me demande l'autorisation d'amener au studio son fiancé. Et je vis arriver un grand jeune homme dégingandé, vêtu d'un habit militaire plus que fantaisiste : c'était Louis Delluc... Je me souviens qu'un soir, au retour d'une vision d'*Ames de fous*, Louis Delluc m'emmena au café de la Régence. Ce jour-là, la Bertha était harcelante pour les pauvres Parisiens. « J'ai « fait ceci, me dit-il, cet après-midi, derrière le dos de mon intendant au « bureau militaire. » Et dans l'accompagnement des coups sourds de la Bertha, devant un verre de porto, Louis Delluc me lut *La Fête Espagnole*... Un an plus tard, je réussis à faire accepter le scénario de *La Fête Espagnole* (1)... »

Mais pour trouver Delluc mêlé personnellement à l'activité cinématographique, il faudra attendre quelque temps encore. Pour le moment, Delluc n'est que journaliste et ce n'est pas encore par l'exemple qu'il prêche la vérité cinématographique, cette vérité qu'il est à peu près le seul à avoir entrevue. Dans les colonnes de « Paris-Midi », du « Film » il s'élève contre les mauvaises habitudes, la routine qui empêchent le cinéma français d'évoluer normalement, de se développer, de s'améliorer. Et cette action est telle qu'il serait injuste de ne pas le compter au nombre des bons ouvriers du cinéma français pendant la guerre (2).

---

(1) *V. p. 245.*

(2) « *On pourrait l'appeler le Protecteur du cinéma français, affirme Ph. Amiguet dans « Cinéma ! Cinéma ! » Doué de réelles qualités d'écrivain, il mène une campagne systématique. Il y va de l'épée et du poing... M. Louis Delluc me fait souvent penser, lorsqu'il accomplit son œuvre de purification, à M. Léon Daudet. Il en a la verve, le mordant et il sait, comme le directeur de « L'Action Française », employer le fouet* ».

4. Marcel L'Herbier

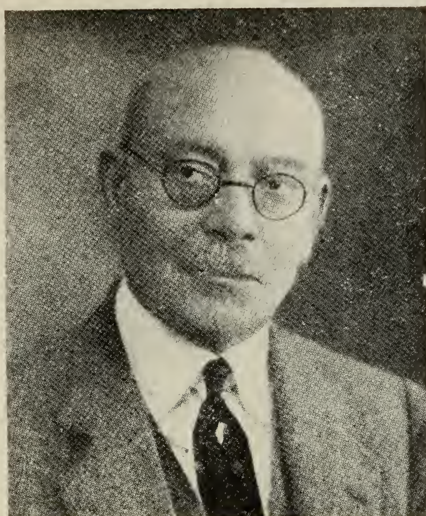
Un nom nouveau encore : celui de Marcel L'Herbier (1). Ce nom d'abord n'apparaît — tout à fait vers la fin de la guerre — qu'avec beaucoup de modestie sur les écrans, comme celui du scénariste de deux films que l'on peut classer parmi les plus intéressants de cette période : *Le Torrent* et *Bouclette* que René Hervil réalisa en collaboration avec Louis Mercanton ; *Le Torrent* dont Louis Delluc disait, séparant la personnalité de l'auteur de celle des réalisateurs : « Le scénario est empreint de symbolisme. Nous aurions aimé qu'il le fût davantage... Ce début d'un auteur véritable et digne de ce nom ne m'a pas semblé particulièrement mis en valeur par les circonstances... M. Marcel L'Herbier est un poète sensible, sévère, jaloux, démesuré et minutieux, brillant et candide : du moins m'apparut-il ainsi dans deux volumes : un drame poétique et un recueil d'impressions intérieures — qu'il publia. La première idée c'est que, pour écrire *Le Torrent,* il a oublié sa personnalité. La seconde c'est que ce n'est peut-être pas lui qui l'a oubliée. Entre ses metteurs en scène et lui, il y a eu incompréhension. Leurs talents divers ne s'accordaient pas. L'auteur a été sacrifié. Et ce n'est pas la dernière fois. Seulement il a eu recours et voilà l'occasion de mettre au monde une nouvelle habitude que j'ai beaucoup désirée : la publication des scénarios. Puisque nous arrivons aux scénarios avouables, éditez-les. Publiez-les tels que vous les avez conçus. Et je vous prédis qu'on les lira avec joie. Le livre se venge du théâtre en conservant les variantes et les scènes injouables. Qu'il trahisse pareillement l'œuvre secrète du cinéma et de ses impitoyables traditions. »

Ainsi se trouve signalée et stigmatisée pour la première fois une des plus lourdes tares qui aient pesé sur le cinéma français et dont

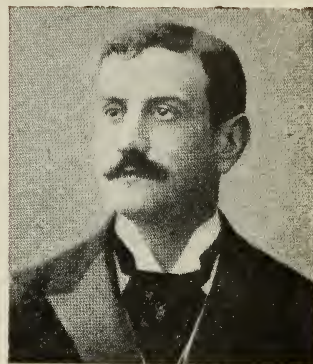
(1) *Marcel L'Herbier a confié lui-même à André Lang qui l'interrogeait au cours de l'enquête qu'il mena en 1923 pour « La Revue Hebdomadaire » comment de la littérature il vint au cinéma : « J'ai compris le cinéma pendant la guerre, à la Section cinématographique de l'armée. Là, j'ai senti la valeur de vérité de l'arbre qui tombe, de la fumée qui s'évanouit, du village qui flambe, de l'explosion. C'est ce qui me donna l'idée d'un premier film, dont un torrent était le personnage principal. J'avais souhaité d'exprimer la force magnétique du torrent et montrer comme tout vibrait en fonction de lui, sur son parcours. Une chose très simple, un jeu d'ombres et de plans. Il n'y avait qu'un homme, rôle secondaire dont voulut bien se charger Signoret. Quand le film sortit, je vis sur l'écran un grand Signoret au premier plan et mon torrent était devenu une petite rivière... C'est peut-être ce qui me détermina à me lancer tout à fait dans la bataille, à exécuter moi-même ce que j'avais conçu... »*



Henri Diamant-Berger.



47. Louis Feuillade.



48. Henri Pouctal.



49. Une scène de *L'Orpheline*, de Louis Feuillade. A gauche Sandra Milovanoff, à droite René Clair, à côté de lui Jeanne-Marie Laurent.

50. Une scène de *Monte-Cristo*, d'Henri Pouctal. Au milieu Léon Mathot *(Dantès)*, à droite Nelly Cormon *(Mercédès)*.

51. Une scène des *Trois Mousquetaires*, d'Henri Diamant-Berger. Au centre : Aimé Simon-Girard *(d'Artagnan)*, à droite : Maxime Desjardins *(M. de Tréville)*.

celui-ci n'a pas fini de souffrir : l'impossibilité dans laquelle l'auteur se trouve de défendre son œuvre contre ceux qui devraient être ses collaborateurs, la certitude dans laquelle le réalisateur se trouve de pouvoir mutiler ou déformer l'œuvre qui lui a été confiée sans rien risquer étant donné la position dans laquelle il est placé entre l'auteur et le producteur. Pour la première fois aussi, apparaît ici l'idée qu'un thème de film peut présenter un intérêt intellectuel ou artistique suffisant pour justifier son auteur de vouloir le faire entrer en contact avec le public autrement que par le truchement des images pour la création desquelles il a été imaginé. Sans doute cette idée est-elle en contradiction avec la conception même que l'on doit avoir de l'œuvre cinématographique, celle-ci ne tirant sa valeur, bien plus, sa raison d'être, que des seules images qui finalement la composent. Mais comme ceux qui sont chargés de réaliser ces images ne sont que rarement d'accord avec ceux qui les conçoivent, il n'y a en définitive pas d'autre moyen pour le public de prendre connaissance de ce qui aurait pu être et de le comparer à ce qui a été fait que de lire ce qu'il a été privé de voir... De cette suggestion — dont comme de bien d'autres, tout le mérite lui revient — Delluc a tiré tout le parti qu'elle comportait en publiant les scénarios de plusieurs des films qu'il réalisa plus tard (1) et l'intérêt s'en est révélé encore plus grand qu'il ne le croyait lui-même, puisqu'alors il ne s'agissait pas pour le scénariste de se défendre contre le réalisateur.

Ce sont ces noms de nouveaux venus : Abel Gance, André Antoine, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Jacques de Baroncelli qui donnent à ce chapitre de l'histoire du cinéma français son accent personnel, mais il ne faudrait pas que ces noms, si importants qu'ils soient sur des plans évidemment différents, nous aveuglent au point de faire le silence sur des faits qui, à des titres divers eux aussi, méritent d'être rappelés.

Encore un peu de nouveau : Films a vedettes

En fournissant à Abel Gance les moyens de révéler ce dont il était capable, Louis Nalpas a rendu au cinéma un service inappréciable, mais ce n'est pas le seul et il convient de ne pas mépriser un film comme *La Sultane de l'Amour* que René Le Somptier et Charles Burguet

(1) *Drames de cinéma* (La Fête Espagnole, Le Silence, Fièvre, La Femme de nulle part) *(Editions du Monde Nouveau Paris, 1923). Abel Gance publia, lui aussi, un scénario, celui de* Napoléon *(Librairie Plon, Paris 1927).*

réalisèrent en 1918 sur un scénario de Frantz Toussaint (1). Pensez donc : un film dont l'action se déroulait dans une atmosphère bien plus féerique que réaliste, un film qui devait coûter très cher et qui avait été entrepris sans l'appui d'un titre se trouvant auréolé d'une publicité préalable du seul fait qu'il est celui d'une œuvre littéraire ou théâtrale célèbre ou mieux encore populaire. Cette initiative audacieuse fut payée de succès, mais le nombre des films tirés des chefs-d'œuvre — si l'on peut dire — de notre littérature s'en trouva tout juste diminué d'une unité (2).

A signaler également, encore que la réussite en fut moins éclatante, le *Christophe Colomb* de Gérard Bourgeois, à signaler pour l'interprétation que donna du principal rôle, Georges Wague, un des très rares mimes, sinon le seul dont le talent ait été — peu souvent mais utilement — mis au service du cinéma, non moins que parce qu'il est le premier film français dont le devis dépassa le million : l'heure des folies avait sonné !

L'heure de nouvelles vedettes aussi ou plutôt de nouvelles futures vedettes. C'est en effet en 1917 que, pour la première fois, sont livrés à la curiosité et à la sympathie du public deux noms féminins qui, à des titres divers et à des dates plus ou moins éloignées, devaient être ceux de véritables vedettes dans le sens le plus complet et le moins gênant du mot : Suzanne Grandais et Gaby Morlay.

Employée dans une maison de commerce parisienne, c'est par hasard que Suzanne Grandais était, toute jeune, montée sur les planches — répondant à une note de l'administration du Théâtre des Variétés qui demandait de « jeunes et jolies filles pour figuration » dans la comédie de R. de Flers, A. de Caillavet et E. Arène : *Le Roi* — et c'est là — encore par hasard ou presque — que le cinéma vint offrir à la figurante anonyme qu'elle était des rôles qui, pour ne pas changer, n'étaient

---

(1) *De cette prise de contact avec le cinéma, Frantz Toussaint garda un souvenir assez bon pour vouloir, quelques années plus tard, réaliser lui-même un scénario qu'il avait imaginé :* Inch'Allah *(1922).*

(2) *Ce film mit en évidence la charmante France Dhélia qui, jusqu'en 1925, restera au premier plan des vedettes du cinéma français qui ne sut que rarement lui donner les rôles dont sa nature pouvait s'accommoder et que son talent méritait. A signaler encore parmi les interprètes de ce film Gaston Modot qui, quelque temps plus tard, fut la vedette d'un film « Un Ours » après lequel il aurait pu devenir une vedette de première grandeur. Mais pour lui non plus l'effort intelligent qu'il méritait ne fut pas fait. On retrouvera Modot tout au long de l'Histoire du cinéma français, dont il est un des « cas » les plus curieux et les plus sympathiques : tantôt acteur, tantôt scénariste, tantôt même réalisateur. (* *V. p. 268* *) Marcel Lévesque faisait aussi partie de l'interprétation de ce film.*

encore que de figuration. Et des mois passèrent ainsi, jusqu'au jour où Léonce Perret remarqua la petite figurante, lui confia un rôle un peu plus visible pour finalement faire d'elle sa partenaire dans quelques-unes de ses petites comédies (1) : Suzanne Grandais n'était plus une figurante — elle avait notamment connu un joli succès dans *Fantaisie de Milliardaire* d'Henri Fescourt — mais c'est seulement au lendemain de la guerre que sa personnalité se dégagera de manière à donner à la vedette qu'elle sera devenue sa physionomie particulière, si particulière qu'on n'en peut trouver une équivalente dans l'innombrable personnel féminin du cinéma français (2).

Quant à Gaby Morlay — qui était encore Gaby de Morlay — elle commençait à avoir une situation assez en vue au théâtre (3) et elle avait déjà tourné plusieurs films comme *Pour épouser Gaby* (1917) lorsque Charles Burguet lui confia le principal rôle du film qu'il entreprenait d'après le roman d'André Theuriet : *Au Paradis des Enfants*, puis d'*Un Ours* (où elle eut pour partenaire Gaston Modot qui était l'auteur du scénario) et du *Chevalier de Gaby*. C'était le commencement d'une carrière de vedette assez irrégulière, assez heurtée même, au cours de laquelle le nom du metteur en scène se retrouvera plusieurs fois à côté de celui de son interprète et qui ne connaîtra son plein épanouissement que lorsque le cinéma sera devenu parlant.

Enfin, dernière conquête du cinéma au cours de la guerre : la création de la Société des auteurs de films.

La société des auteurs de films

C'est en 1908, nous l'avons vu, que pour la première fois un producteur de films s'était avisé de reconnaître qu'à l'origine d'un film il devait y avoir un auteur et qu'il y aurait peut-être intérêt pour lui,

---

(1) La Paix du Foyer, Eugène amoureux, Cupidon aux manœuvres, Le Coq en pâte, etc.

(2) *V. p. 456.*

(3) *Gaby de Morlay avait tenu des rôles en tous genres — comédie, drame, opérette, revue — aux Capucines, à Marigny, au Châtelet ; elle était même devenue pendant quelques semaines une personnalité bien parisienne en obtenant, alors qu'aucune femme n'y pensait, le brevet de pilote de ballon dirigeable, à une époque où, aux dépens de l'avion, toute l'attention du public était tournée vers les dirigeables. Au cinéma, elle avait débuté sous la direction d'Henry Houry dans une série éditée par « Eclipse », se faisant remarquer particulièrement dans* La Sandale rouge. *Puis elle avait été la partenaire de Max Linder dans « Août 1914 » et en 1915 avait « tourné »* Les Epaves de l'Amour, *de René Le Somptier.*

producteur, à ce que cet auteur fût de qualité. Ce sont deux hommes de théâtre, Le Bargy et André Calmettes, nous l'avons encore vu, qui ont très simplement accompli cette petite révolution dans les mœurs cinématographiques et on ne saurait leur en être trop reconnaissant : sans doute, tout bien considéré et avec tout le recul nécessaire, est-ce là le seul apport heureux que le théâtre ait fait au cinéma. Donc il y avait un auteur à l'origine d'un film et le nom de cet auteur figurait en tête du film, dans ce que, par la suite, on fut convenu d'appeler le « générique ». Immédiatement le réalisateur du film qui, par une assimilation imprudente et inexacte avec ce qui se passait au théâtre, se faisait appeler « metteur en scène », s'avisa de penser qu'il n'y avait aucune raison pour qu'il fût moins bien partagé et ce n'était que justice : voici donc que l'état-civil du film se constitue. Mais, très vite, les réalisateurs-metteurs en scène s'aperçurent que le rôle des auteurs se réduisait dans l'œuvre commune à fort peu de chose : le plus souvent à une signature qu'ils apposaient, avec un détachement plus ou moins dédaigneux, au bas de l'acte par lequel ils cédaient au producteur le droit d'utiliser à des fins cinématographiques leur comédie ou leur roman et que c'étaient eux, les metteurs en scène, qui faisaient l'essentiel de la besogne d'ordre cinématographique, ce qui était indiscutablement exact. De là, à conclure qu'ils étaient les auteurs du film, il n'y avait qu'un pas. Ce pas, les metteurs en scène le franchirent naturellement et, ma foi ! on ne peut pas dire qu'ils eurent tort. Il reste en effet à démontrer que, du moins tant que le film resta muet et que le réalisateur fut à la fois l'adaptateur de l'œuvre qui l'inspirait, l'auteur du scénario sur lequel le film allait être construit et le réalisateur de ce film, le metteur en scène n'était pas l'auteur du film, exception faite de quelques cas extrêmement rares, dans lesquels les auteurs dramatiques et romanciers aux œuvres desquels le cinéma demandait la matière qu'il allait transformer dans ses studios-usines tinrent à collaborer au film qui courrait le monde sous le titre de leur roman ou de leur drame. Ce fut donc de très bonne foi que, lorsque — en 1917 — les metteurs en scène-réalisateurs répondirent à l'appel de l'un d'entre eux, Camille de Morlhon, qui avait compris l'intérêt qu'il y aurait à grouper ces forces éparses pour leur donner des règles professionnelles et leur permettre de défendre leurs droits en face des producteurs, ils choisirent pour le groupement qu'ils venaient de constituer cette appellation : Société des auteurs de films. Ainsi « les auteurs de films » avaient une existence légale, administrative, sociale, ce qui ne voulait pas dire que les films avaient pour auteurs uniquement ceux qui se donnaient ce titre. Mais la question ne se posait pas, pour le moment, et quand elle se posera, on se rendra bien compte qu'elle n'était pas si simple que la création de la Société des auteurs de films pouvait le laisser suppo-

ser... Si peu simple qu'en 1947 elle n'est pas encore réglée et qu'elle reçoit des réponses qui varient suivant les pays, les époques et les juridictions auxquelles elle est posée. Mais bien qu'elle affichât en tête de son papier à lettre une raison sociale dont personne n'avait pensé à définir le mot principal, la Société des auteurs de films représentait une victoire morale à inscrire à l'actif du « cinéma-art », victoire dont l'importance apparaît pour peu que l'on se souvienne que c'est seulement lorsqu'il y avait des auteurs dramatiques depuis des siècles que l'un d'eux — Scribe — pensa en 1829 à les grouper et à fonder la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. A peine âgé de vingt-deux ans, le cinéma était aussi avancé que son grand aîné le théâtre. Qu'il n'ait pas su tirer de cette victoire qu'il venait de remporter sur le temps tous les avantages qu'elle comportait, c'est là une autre question dont l'étude dépasserait les limites de cet ouvrage. Et ce n'est pas une raison pour que les « auteurs de films » ceux de demain surtout qui, dans l'exercice de leur profession, pourront s'appuyer sur une définition précise leur permettant de déterminer exactement et justement leurs droits, ne se sentent pas liés par une dette de reconnaissance à celui qui, le premier, pensa à leur donner un statut ainsi qu'à tous ceux qui, après Camille de Morlhon, ont assuré à la Société des auteurs de films la destinée qui lui était due (1).

Cet effort d'union tenté par Camille de Morlhon suffirait à montrer qu'il y avait dans les rangs du cinéma français des hommes qui avaient conscience que tout n'y « roulait pas rond » et que si on ne le défendait pas avec intelligence et énergie, il ne pourrait résister aux assauts que le cinéma américain lui livrait et encore moins à ceux qu'il lui livrerait lorsque la guerre serait terminée, assauts auxquels s'ajouteraient alors ceux qui lui viendraient d'Allemagne et de tous les pays qui, la paix revenue, ne manqueraient pas de reprendre leur expansion cinématographique.

---

(1) *Fondée au cours de deux assemblées qui se tinrent les 11 novembre et 16 décembre 1917, la Société des Auteurs de Films eut successivement pour présidents : Louis Feuillade (1917-18), Camille de Morlhon (1919-22) ; Henri Pouctal (1922 — il mourut le 3 février) ; Michel Carré (1922-1925) ; Max Linder (1925 — il mourut le 6 octobre) ; Charles Burguet (1925-1940) ; Marcel L'Herbier (1940-1945) ; Raymond Bernard (depuis 1945). En 1929, lorsque la Société des Auteurs de Films conclut un accord avec la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et devint partie intégrante de celle-ci, elle changea de titre et devint l'Association des Auteurs de Films.*

Fin de la guerre

Mais l'effort de cohésion fourni par les « auteurs de films » resta unique : le cinéma français ne trouva pas la force de s'arracher aux méthodes empiriques auxquelles il avait été livré jusqu'alors. Les hommes qui auraient pu l'organiser lui manquaient et ceux qui avaient tout d'abord fait figure de grands hommes à la tête des maisons dont la production avait régné pendant vingt ans sur tous les écrans du monde, commençaient à se décourager ou à se fatiguer, à tel point qu'à la veille de l'armistice Charles Pathé publiait une petite brochure dans laquelle il faisait un exposé des plus sombres de la situation, disant à chacun ses vérités et dont la conclusion était la suivante : « Nous avons tellement déshonoré notre production que, pour nous réhabiliter, nous avons le devoir de faire mieux avec des moyens moindres. » Que le cinéma français eût le devoir de faire mieux et la maison Pathé la première, personne n'aurait eu le mauvais goût de n'en pas convenir... Charles Pathé était orfèvre, il savait de quoi il parlait. Son opinion était ce qu'il est convenu d'appeler « une opinion autorisée » !... Mais si c'était en réduisant les moyens que les dirigeants des maisons de production mettaient à la disposition de leurs auteurs, de leurs réalisateurs, de leurs techniciens que Charles Pathé espérait rendre au cinéma français sa prospérité et sa grandeur passées, il commettait la plus lourde, la plus inexcusable des erreurs et l'on ne saurait s'étonner qu'abandonné à des hommes capables de commettre de telles erreurs il en fût arrivé au point où il en était.

Louis Delluc, lui-même, malgré son optimisme habituel commençait à désespérer. Mais comme il s'en voulait à lui-même d'en être arrivé là, il s'efforçait de donner à son pessimisme des raisons auxquelles personne avant lui n'avait pensé :

« Nous assistons à la naissance d'un art extraordinaire. Le seul art moderne peut-être, avec déjà sa place à part et un jour sa gloire étonnante car il est, en même temps, lui seul, fils de la mécanique et de l'idéal des hommes. On s'est peu intéressé à ses premiers appels. Mais savez-vous jusqu'à quel paroxysme ce délaissé nous mènera ? C'est un art puisque sur lui on a accumulé toutes les peines et qu'il se venge dès aujourd'hui par un reflet de beauté... Donc, je crois que dans six mois ou dans six ans, nous pourrons voir des films français où il n'y ait absolument rien d'idiot : cela nécessite la suppression totale des scénarios actuels, la suppression presque totale des acteurs et actrices de ciné — nous en garderons une douzaine — la suppression presque totale des metteurs en scène actuels — nous en garderons une demi-douzaine et

encore ce chiffre est-il très exagéré. Bien d'autres miracles seront encore réalisés... mais ils ne serviront à rien. Je veux bien croire, comme je vous l'ai dit, que nous aurons de bons films. Ce sera exceptionnel, car le cinéma n'est pas dans la race. Toutes les races n'aiment pas tous les arts, n'est-ce pas ? Eh bien, la France qui aime la poésie, le roman, la danse, la peinture, ne sent pas la musique, n'aime pas la musique, ne connaît pas la musique. Le génie de Debussy et de Dukas, l'esprit et la diversité élégante de Fauré ou de Ravel n'empêchent pas que l'idéal lyrique du pays se limite à Gounod. Je vous dis — nous verrons si l'avenir le dira aussi — que la France a aussi peu le sens du cinéma que de la musique. » (1)

Louis Delluc cherchait à justifier son pessimisme par des raisons dont la portée dépasse singulièrement la mauvaise qualité ou l'insignifiance des films et tout ce que comportait de déplorable la situation dans laquelle le cinéma français s'était mis lui-même ! Ce faisant, Delluc avait-il mis le doigt sur la plaie : le tempérament français serait-il opposé à ce que le cinéma exige de ses fidèles ? Ce qui est curieux c'est que, dans un volume qui parut dix ans plus tard, René Schwob formula à l'égard de nos compatriotes le même reproche : « La France n'est pas plus le pays du cinéma que de la musique. C'est le pays de la peinture et de l'architecture, du réel et de l'individuel. Elle ne cesse de repousser le mystère par passion, dit-elle, de comprendre, mais plutôt par une myopie qui l'empêche de comprendre l'au delà du visible. Les pays du cinéma ce sont l'enfantine Amérique et la mystique Russie. » (2)

En indiquant quels sont à son avis les pays qui sont doués pour le cinéma, René Schwob jette sur l'affirmation, si l'on peut dire négative, de Delluc une lueur qui permet de lui donner toute sa signification. C'est parce qu'elle n'a pas de tradition culturelle la rattachant au théâtre que « l'enfantine Amérique » a toute la liberté indispensable à la confection d'œuvres purement cinématographiques. Quant à « la mystique Russie », n'est-ce pas tout simplement parce qu'étant septentrionale elle est habituée à suggérer bien plus qu'à exprimer ce qu'elle pense et sent, qu'elle a ce qu'il faut pour réussir dans l'expression cinématographique, celle-ci malgré tout ce qu'on peut être tenté d'en penser restant intérieure... ainsi que le prouve l'interprétation des meilleurs, de Sessue Hayakawa à Ivan Mosjoukine, d'Emil Jannings à Charlie Chaplin et de Victor Sjöström à Greta Garbo.

Ce que l'on peut — ce que l'on doit sans doute — dire avec quelque chance de serrer la vérité d'un peu plus près que Delluc et René

---

(1) *Louis Delluc :* Cinéma et Cie, *pp. 282-283 (Bernard Grasset, Edit., Paris, 1919).*

(2) *René Schwob : « La Mélodie silencieuse », p. 170 (B. Grasset, Edit.).*

Schwob, c'est que le cinéma est un art d'expression septentrionale bien plus que méridionale, cette affirmation se trouvant étayée avec non moins d'évidence par les films italiens que par les films suédois et par les uns et les autres non moins victorieusement que par ceux de « l'enfantine Amérique » et de « la mystique Russie ».

La même démonstration et non moins péremptoire pourrait être fournie, sans avoir à sortir de France, par une étude même sommaire du tempérament et du caractère, voire par un simple coup d'œil sur l'acte de naissance de nos cinéastes — entendons les vrais, ceux qui ont pensé à faire du cinéma et qui en ont fait ou qui du moins ne se sont pas contentés de rouler dans les ornières creusées par leurs prédécesseurs — d'Abel Gance à Jacques Feyder, de Louis Delluc à Léon Poirier, de Marcel L'Herbier à Jean Epstein, de Germaine Dulac à René Clair ; pas un, pour nous limiter, comme il convient, à l'époque du muet, pas un qui ait vu le jour au sud de la Loire.

Affirmer que la France n'est pas le pays du cinéma, c'est se laisser aller à une de ces généralisations faciles dans le genre de celle qui voudrait faire croire qu'en France toutes les femmes sont rousses ainsi que l'affirme cet Anglais, qui mettant le pied sur le sol français, est servi par une servante d'auberge à la chevelure flamboyante. Ce qui est vrai c'est qu'il y a eu en France — et dès le début — des hommes capables de faire du cinéma — Delluc le savait mieux que quiconque — à condition qu'on les laissât s'abandonner à leur tempérament et s'évader comme ils le voulaient, parce qu'ils avaient compris que cela était indispensable, des traditions littéraires et surtout théâtrales auxquelles est soumis l'esprit français. Mais cela on ne le leur permit pas. Ce n'est pas le tempérament français qui est rebelle au cinéma, mais le climat qui avait été artificiellement créé autour du cinéma, et la meilleure preuve en est dans le fait que lorsque certains des metteurs en scène français — et dont pas un pourtant n'arrivait à la cheville d'un Gance — se trouvèrent sur le sol de « l'enfantine Amérique », jouissant de la liberté que le cinéma de ce pays possédait à l'égard de toutes les conventions qui faisaient la misère du cinéma français, leur production prit immédiatement et tout naturellement une valeur que leurs films antérieurs, faits en France, étaient loin de posséder : « l'enfantine Amérique » aurait-elle d'ailleurs pris à son service des hommes appartenant à un pays incapable en bloc et spécifiquement de faire du cinéma ? Aurait-elle fait à l'un de ces hommes une situation qui n'a pas grand'-chose à envier à celle de ses meilleurs metteurs en scène nationaux, si vraiment cet homme, tout simplement parce qu'il était français, avait été incapable de faire du cinéma ? Le succès qu'Albert Capellani connut en Amérique, de 1915 à 1918, et pendant quelques années encore, avec des films comme *La Lanterne Rouge* et surtout *Hors de la brume*

dont Alla Nazimova était la vedette, est là pour prouver que, même dans un pays que l'on pouvait estimer particulièrement doué pour le cinéma parce qu'il n'avait dans son fonds rien qu'il pût opposer — ou qui pût s'opposer — au libre épanouissement de l'art nouveau, il y avait des Français capables de faire du cinéma et de telle sorte que l'on pût regarder comme une erreur l'affirmation trop absolue de Louis Delluc (1).

(1) *Les autres Français qui défendirent alors le bon renom du film français en Amérique, à côté d'Albert Capellani, furent Léonce Perret, Louis Gasnier, Emile Chautard et aussi et surtout Maurice Tourneur (v. vol. III)*

TROISIÈME PARTIE

DES HOMMES
ET
DES ŒUVRES

1919-1929

1

DES HOMMES ET DES ŒUVRES

Conséquences de la guerre

La guerre avait profondément bouleversé la vie cinématographique française. Alors qu'en 1914 on ne voyait pour ainsi dire pas de films étrangers sur les écrans français, ceux-ci, devant l'assaut qu'ils avaient subi pendant quatre ans, s'étaient largement ouverts aux bandes venant d'au delà les frontières et particulièrement d'Italie et d'Amérique. C'est ainsi qu'en 1919, à côté de deux cent huit bandes nationales, ils en avaient accueilli huit cent trente-neuf américaines, soixante-deux italiennes, vingt-deux anglaises et une suédoise. Cette proportion ne variera guère pendant plusieurs années — en 1921 : cent soixante-trois films français, six cent cinquante et un américains, soixante-huit italiens, cinquante-deux scandinaves, vingt-sept anglais, deux hollandais, un tchécoslovaque et un autrichien — et l'importation des films italiens diminuera, à mesure que la production des studios romains et turinois se ralentira, sans que le nombre de films français s'en trouve augmenté. La qualité et l'originalité des films scandinaves vaudra à ceux-ci un succès grandissant pendant que l'Amérique développera encore son effort, en attendant que les films allemands reprennent place sur les écrans français, en dépit des engagements solennels que les commerçants — distributeurs et exploitants — avaient pris de ne faire pendant dix ans aucune affaire avec les firmes d'outre-Rhin.

Cette situation n'avait pas été sans créer une certaine inquiétude chez ceux qui avaient lié leur sort à celui du cinéma français et qui ne se mettaient pas les mains devant les yeux pour ne pas voir les dangers dont ils étaient menacés. C'est ainsi que le plus hardi, le plus heureux des industriels, Charles Pathé, sans même attendre la fin de la guerre, avait publié une petite brochure dans laquelle il faisait un exposé très lucide et très complet de la situation : concurrence insoutenable faite, non seulement sur le marché mondial mais en France même, aux films français par les films américains, possibilités d'exportation restreintes aux films d'importance ou de caractère exceptionnels, esprit de routine des producteurs et des metteurs en scène limitant à l'extrême le nombre de ces films exceptionnels susceptibles de faire carrière à l'étranger, et

de tout cela Charles Pathé tirait cette conclusion : « Nous avons tellement déshonoré notre production que, pour nous réhabiliter, nous avons le devoir de faire mieux avec des moyens moindres. » Conclusion inattendue et peu propre à susciter les efforts nécessaires.

Cette conclusion exprimait pourtant un état d'esprit auquel bien peu de producteurs échappaient. Avant même d'engager la lutte sur le terrain artistique comme cela eût été nécessaire en face des films suédois et sur le terrain de l'organisation financière, industrielle et commerciale avec l'Amérique, ils éprouvaient une lassitude dont ils n'essayaient même pas de se délivrer. A quoi bon lutter ? L'Amérique avait pris pied en France, elle offrait à l'exploitation des films en tous genres à des prix défiant vraiment toute concurrence, elle avait trouvé des appuis parmi ceux-là mêmes qui, ayant été les premiers bénéficiaires de la prospérité du cinéma français, auraient dû continuer à le servir et à le défendre et qui, au lieu de cela, s'étaient facilement rendu compte qu'il y avait plus d'intérêt pour eux à distribuer ou à exploiter des films américains qu'à persévérer dans une production que la concurrence rendait de jour en jour moins facile. Fortes de ces complaisances, de ces complicités, les grandes firmes américaines avaient installé des succursales à Paris d'où elles avaient étendu une énorme toile d'araignée sur la province, h'ésitant pas à s'assurer les débouchés dont elles avaient besoin en achetant des salles de projection et même ce qu'en jargon professionnel on appelle des « circuits », avant d'en arriver à envoyer en France leurs metteurs en scène et leurs « stars » afin de réaliser des films qui leur permettraient d'affirmer que ce n'était pas à une volonté de colonisation qu'elles obéissaient mais à un très cordial désir de collaboration dont le cinéma français, non moins que l'américain, devait tirer profit. Et dans cette action lente et habile de pénétration, le cinéma américain était d'autant plus fort qu'il était soutenu sinon guidé par son gouvernement à qui la guerre avait appris que le cinéma n'est pas seulement un commerce comme un autre, mais qu'il est aussi et surtout un incomparable moyen de répandre des idées dont il entendait tirer le maximum d'avantages sur le plan diplomatique et politique. De cette volonté mûrement réfléchie et solidement arrêtée, la France allait voir les effets redoutables pour elle, le jour où, convaincue enfin de la nécessité de défendre son cinéma national, elle voudrait prendre des mesures de protection pourtant bien légitimes. Mais au lendemain de la guerre, le gouvernement français n'en est pas encore là : il ne s'intéresse pas au cinéma et celui-ci, abandonné à lui-même, trahi par ceux-là mêmes qui auraient dû le défendre ne serait-ce que parce qu'il les a enrichis, se trouve peu à peu vaincu sur son propre terrain par le cinéma américain et cela sans avoir esquissé de résistance. Et pourtant, cette résistance aurait été possible sinon facile, car elle aurait

pu concentrer tous ses efforts en face du cinéma américain, la concurrence des films italiens diminuant de jour en jour, celle des films suédois n'étant pas soutenue par une organisation commerciale qui pût la rendre dangereuse et les films des pays ex-ennemis devant être tenus éloignés des écrans français pendant une période de dix ans (1).

Enfin, il y avait encore une raison pour les dirigeants de la vie cinématographique française de prendre en mains la cause de leur cinéma national et c'était le public français qui la leur fournissait. Celui-ci, que les films venus de l'étranger instruisaient, commençait, en effet, à se rendre compte que le cinéma valait mieux que les *Course à la perruque* et autres *Méfaits d'une tête de veau*, mieux même que *L'Assassinat du Duc de Guise* et les petites comédies de Max Linder. Un mouvement se produisait dans l'opinion ; les journaux et revues ne croyaient plus déchoir en publiant des articles qui traitaient des choses de l'écran aussi sérieusement que de celles de la littérature ou de la scène et au bas de ces articles se trouvaient des signatures qui étaient celles d'hommes prudents que l'on ne pouvait soupçonner d'enthousiasme inconsidéré et qui avaient l'habitude de tremper leur plume trois fois dans l'encrier avant d'en laisser tomber le mot chargé d'exprimer leur pensée et qui allait engager leur réputation. C'est ainsi que, dès 1915, les lecteurs de la grave « Revue des Deux Mondes » n'avaient pas été peu surpris, sinon scandalisés, de lire un article de René Doumic lui-même où il était question du développement pris par le cinéma et de l'attrait exercé sur les foules par les spectacles de l'écran : « Une vague si énorme s'impose à l'attention. Nous sommes dans l'âge du cinématographe ! » Sans doute y avait-il quelque regret dans cette constatation et l'austère critique déplorait-il au fond de lui-même que la France, tombant de Corneille, de Molière et de Racine à Feuillade et à Rigadin, donnât une telle preuve de manque de goût, mais personne n'était encore allé si loin dans l'affirmation d'une évidence qu'il n'allait désormais plus être possible de nier. Dix ans plus tard, Abel Gance s'écriera : « Le Temps de l'Image est venu ». Sans doute y a-t-il loin de la petite phrase du secrétaire perpétuel de l'Académie française à l'enthousiaste acte de foi de cet apôtre du nouvel art qu'est Abel Gance et ne convient-il pas de donner à l'affirmation du premier la même valeur qu'au cri du second, mais il n'en est pas moins vrai qu'en 1919-1920, on était dans « l'âge du cinéma » et que « le Temps de l'Image » approchait, mais les industriels et les commerçants du cinéma étaient les derniers à penser que cela leur créait des obligations. Ils ne voyaient que les

(1) *Cet engagement ne devait pas être tenu, mais en 1919 et 1920 on pouvait croire que le cinéma français n'avait pas, pour quelque temps du moins, à se préoccuper de la concurrence allemande.*

droits qu'ils s'étaient acquis en faisant fortune et dont le premier était de continuer à se tromper.

Ce sont donc, après comme avant et pendant la guerre, les mêmes films qui sortent des studios français (1), les mêmes romans (2), les mêmes drames et comédies sur lesquels se penchent producteurs et metteurs en scène (3) et dont l'interprétation est assurée par les mêmes acteurs de la Comédie-Française, de l'Odéon et des Théâtres des Boulevards (4) quand ils ne sont pas de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique (5) et ce sont les mêmes hommes qui constituent le gros du personnel qu'utilisent les studios des grandes firmes de production : Pathé, Gaumont, Eclair, Eclipse, Film d'Art, Aubert.

Quant aux metteurs en scène — puisque ce mot qui ne correspond à rien et qui est seulement la preuve de la soumission originelle du cinéma au théâtre s'est imposé — ce sont tout d'abord ceux qui travaillaient avant la guerre qui ont la faveur et la confiance des producteurs : avec eux on sait où l'on va, on est à l'abri des surprises que réservent trop souvent les jeunes, même quand ils ne sont pas des

---

(1) *Voici les titres — éloquents — de quelques films réalisés en 1917 :* Les surprises d'Anana, Le Toutou de la danseuse, Casimir et Pétronille au bal de l'ambassade, Grospoulot vient de divorcer, Taupin et sa belle-mère, Le rêve de Duballot, Zizi fait des siennes..., *et voici des titres de films de 1919-1920 :* Le chahut à l'école, Polard est amoureux, Toto mannequin par amour, Tribulations d'un épicier, Un sombre drame chez Albert Lingot, Lune de miel sans miel, Ducosteau et Gringalet, Plouf veut se suicider...

(2) *Emile Zola est particulièrement recherché :* Travail, La Terre, Pour une nuit d'amour, L'Assommoir, Le Rêve *; de Dumas on voit* La Dame de Monsoreau, Les Trois Mousquetaires *; de Balzac* Le Père Goriot *; de George Sand,* La Petite Fadette, *puis* La Mare au Diable *; d'Alphonse Daudet :* Fromont jeune et Risler aîné, Jack *et* Le Petit Chose *; de Cherbuliez,* Miss Rovel *; de Jules Verne* Mathias Sandorf *; de Pierre Loti* Le Roman d'un Spahi, Ramuntcho *pour en arriver aux* Mystères de Paris *d'Eugène Sue, à* Jocelyn *de Lamartine, à* L'Atlantide *et à* Kœnigsmark, *de Pierre Benoît.*

(3) *Quant aux œuvres dramatiques, tous les genres sont exploités :* Le Bercail, Le Détour, La Rafale *d'Henry Bernstein, comme* Gigolette *de Pierre Decourcelle,* Maman Colibri *d'Henry Bataille, comme* La Pocharde *de Jules Mary,* L'Occident *d'Henry Kistemaeckers et* Le Destin est maître *de Paul Hervieu, comme* Un Fil à la patte *de Georges Feydeau,* Blanchette *de Brieux et* Les Trois Masques *de Charles Méré, comme* Le Petit Café *de Tristan Bernard.*

(4) *De Féraudy, Jean Hervé, Grétillat, Philippe Garnier, P. Capellani, Huguenet, A. Bour, Joubé, Signoret, Escande ; Mmes Th. Kolb, C. Fonteney, Bl. Dufrêne, A. Pascal, Eugénie Nau, G. Dermoz.*

(5) *Lina Cavalieri, R. Badet, Marthe Lenclud, Kouznetzoff, Napierkowska.*



2. Robert Boudrioz.



53. Henry-Roussell.



54. Léonce Perret.

5. Une scène de *Kœnigsmark,* de Léonce Perret. Au centre : Huguette Duflos *(la Princesse Aurore).*



56. Dans *Violettes Impériales* d'Henry-Roussell. Suzanne Bianchetti, Raquel Meller, André Roanne.



57. Pierre Blanchar et Raquel Meller dans *La Terre Promise* d'Henry-Roussell.

58. Maurice Schutz, Charles Vanel et Jacques de Féraudy dans une scène de *L'Atre* de Robert Boudrioz.

novateurs. Et avant tous autres, les trois hommes qui, des années durant, ont donné les preuves les plus régulières de leur expérience : Camille de Morlhon, Henri Pouctal et Louis Feuillade.

Les Vétérans : 1° *Camille de Morlhon.* — Camille de Morlhon, qui n'avait pas fait moins de douze films pendant la guerre (1), continua pendant les années 1919 et 1920 à exploiter le domaine dans lequel il était passé maître — celui de la comédie dramatique interprétée par des acteurs dont les noms figuraient en tête des affiches des plus grands théâtres parisiens : Candé, André Lefaur pour *Une fleur dans les ronces*, aussi bien que par des acteurs qui ne devaient leur popularité qu'à leurs créations cinématographiques : Charles de Rochefort et Hélène Darly pour *Fille du peuple* — puis son activité se ralentit et on ne retrouve plus son nom qu'en tête de quelques films documentaires comme *Roumanie, Terre d'Amour* qui, dix ans plus tard, vint rappeler son nom à ceux qui l'avaient oublié — car plus encore qu'au théâtre ou dans le monde des lettres on oublie vite dans les studios (2).

2° *Henri Pouctal.* — C'est la mort qui, en 1921, mit fin à la carrière d'Henri Pouctal. Jusqu'à cette date Pouctal avait continué son activité de metteur en scène, entassant film sur film — du meilleur et du pire. Du pire : un certain *Chantecocq* que Louis Delluc ne pouvait arriver à lui pardonner ; du meilleur : *Monte-Cristo* — le premier des *Monte-Cristo* français — dont Léon Mathot avait tenu le rôle principal, Jean Angelo qui devait en être le créateur en ayant été empêché par sa mobilisation (3). Puis, dans *L'Instinct* qu'il tira de la pièce d'Henri

---

(1) *Voici les titres et les interprètes de quelques-uns des derniers films de Camille de Morlhon :* Sous l'uniforme *(Léon Mathot, Louise Colliney)*, Cœur de Gavroche *(Léontine Massart, Félix Gandera)*, Marise *(Arquillière, P. Guidé, Marise Dauvray)*, Simone *(Duquesne, R. Joubé, Lillian Greuze, M. Escande)*, Expiation *(J. Angelo, P. Croué, G. Robinne)*, L'Ibis bleu *(P. Magnier, Jean Worms, Maxa)*.

(2) *Lorsqu'il eut cessé toute activité de metteur en scène, Camille de Morlhon ne cessa pas de s'intéresser aux choses cinématographiques. C'est ainsi qu'il continua à s'occuper des intérêts de « la Société des Auteurs de Films », qu'il avait fondée et dont il avait été nommé Président d'Honneur après l'avoir effectivement présidée. Puis la Radio l'attira et à partir de 1935 plusieurs grands postes ont inscrit à leurs programmes des émissions signées de son nom.*

(3) *Les autres rôles de* Monte-Cristo *étaient tenus par Nelly Cormon, Marc Gérard, Gaston Modot, Jacques Robert.*

Kistemaeckers, il avait fait débuter Huguette Duflos qui, parallèlement à sa carrière officielle à la Comédie-Française, allait parcourir une carrière cinématographique des plus brillantes ; il avait dirigé Réjane dans *Alsace* et, sautant avec désinvolture de Georges Ohnet et de Pierre Decourcelle à Emile Zola, il dota le cinéma français de deux films comme tant d'autres : *Volonté* (Huguette Duflos, Léon Mathot, Paul Amiot) et *Gigolette* (Ch. de Rochefort et Sephora Mossé) et d'un troisième : *Travail* (Huguette Duflos, Raphaël Duflos, Léon Mathot) qui marque l'épanouissement le plus complet des méthodes de Pouctal, méthodes de labeur consciencieux, solide et tranquille, ne cherchant pas à éblouir, demandant à tous ceux qui collaboraient à l'œuvre de connaître leur métier, de l'exercer honnêtement et de contribuer, chacun en ce qui le concernait, à la bonne tenue de l'ensemble. C'était déjà ce qu'à partir de 1935 on se plaira à appeler du travail d'équipe. C'est en effet là le principal mérite de Pouctal : sachant ce qu'il valait, mais ne s'illusionnant pas lui-même sur cette valeur à condition que l'opinion publique n'ignorât pas qu'il était un des premiers — sinon le premier — parmi les maîtres du cinéma, il avait compris qu'en ne laissant rien à l'improvisation et en sachant s'entourer de ce qu'il y avait de mieux, tant dans le domaine de l'interprétation que dans celui de la technique, il entretiendrait autour de son nom l'auréole qui s'y était formée (1). La suite ininterrompue de succès qu'il remporta vint lui prouver l'exactitude de ce très sage et très prudent raisonnement qui, ne serait-ce que parce qu'il était en avance sur son temps, n'est pas sans mérite. Changeant brusquement son fusil d'épaule, car il s'était aperçu que le cinéma français ne possédait pas les films comiques auxquels il pouvait prétendre — c'est une découverte que ceux qui suivent le mouvement cinématographique font et refont à intervalles plus ou moins réguliers — Pouctal venait de faire sien un personnage auquel La Fouchardière avait récemment donné naissance et qui avait connu une immédiate popularité ; Bicard dit Le Bouif. Très habilement il avait choisi pour incarner ce personnage un acteur de café-concert valant beaucoup mieux que ce à quoi il était condamné : Tramel et il avait déjà terminé les deux premières bandes de la série : *Le crime du Bouif* et *La Résurrection du Bouif*, lorsqu'une hémorragie cérébrale le terrassa au studio Pathé : mort sinon du soldat sur le champ de bataille, du moins du bon ouvrier sur le chantier.

---

(1) *Pour avoir une preuve de la valeur des hommes dont Pouctal savait s'entourer il suffit de constater que le succès — et la qualité — des films ayant Tramel pour vedette restèrent les mêmes lorsqu'à sa mort ils furent réalisés par son premier assistant Louis Osmont.*

3° *Louis Feuillade.* — C'est aussi en plein travail, quatre ans plus tard, que la mort vint surprendre Louis Feuillade.

Avant la guerre, Louis Feuillade avait connu le plus grand succès avec *Fantômas* ; pendant la guerre, il avait renouvelé ce coup de maître avec *Judex* et il avait essaimé autour de ce morceau de résistance toute une série de films moins importants dont quelques-uns — et ce n'étaient pas les meilleurs — n'étaient pas exempts de prétentions patriotiques mais ces essais en tous genres lui avaient facilement montré que, si c'était dans le domaine des *Fantômas* et des *Judex* qu'il se mouvait le plus aisément et le plus avantageusement, il ne lui était pas interdit de chercher à modifier les limites et même les aspects de ce domaine. C'est de cette découverte raisonnable qu'est née l'évolution au cours de laquelle, parmi dix films d'importance et de valeur diverses *(L'Orpheline, Vindicta, Le Gamin de Paris, La Gosseline* etc...), *Les Deux Gamines* et *Parisette* (1) apportèrent quelque chose de nouveau et de personnel. Sans doute est-ce toujours le triomphe du romanesque, mais ici le romanesque n'a plus rien de romantique, c'est du romanesque réaliste, bourgeois, qui cherche bien plus à attendrir qu'à faire frémir. Plus de personnages d'exception, mais des hommes, des femmes et des enfants — les enfants tiennent une grande place dans les films de Feuillade — qui, s'ils sont encore jetés dans des situations singulières, ne font que des gestes d'une banalité quotidienne. Avec ces deux derniers films Feuillade connut un succès — dont une bonne part revient à celle qui en était la vedette, Sandra Milovanoff — rejoignant presque celui de *Fantômas* et de *Judex*, succès d'ouvrage fait sinon de main de maître du moins de main de bon ouvrier n'ignorant rien de son métier et ne rougissant pas de le laisser voir. On a beaucoup médit de Feuillade, sans doute parce que ceux qui souhaitaient que la production française reprît la place qu'elle avait avant 1914 et que la guerre lui avait fait perdre, pensaient que ce souhait ne pouvait se réaliser que si le cinéma français s'engageait hardiment dans les seules voies de l'art. Ils avaient les yeux fixés sur les films suédois, sur ceux d'Abel Gance, de Marcel L'Herbier, de Louis Delluc et n'admettaient pas que, plusieurs centaines de milliers de spectateurs venant, chaque semaine, s'asseoir devant les écrans, il fallût indispensablement fournir à ceux-ci des bandes capables de satisfaire tous les goûts, des films populaires aussi bien que des films artistiques, l'honneur étant sauf lorsque ces films populaires ne sont pas une offense au goût et à la raison et qu'ils

(1) *Il convient de rappeler que René Clair a tenu un petit rôle dans* L'Orpheline *et dans* Parisette, *ce qui doit être compté à l'actif de Feuillade puisqu'en fait c'est auprès de celui-ci que l'auteur du* Million *a commencé d'apprendre son métier.*

sont réalisés consciencieusement par des hommes connaissant le métier qu'ils exercent, ce qui était le cas de Feuillade. Celui-ci possédait, en outre, un sens très exact de l'opportunité et aussi, ce qui ne gâte rien, une chance qui ne se démentit jamais, car il ne se trompa ni dans le choix de ses sujets ni sur le moment auquel il convenait de les présenter à un public qui les attendait impatiemment. Ce sont des qualités qui, bien sûr, ne font pas les Sjöström ni les Griffith mais qui, du moins, permettent au cinéma de vivre et à ceux qui en vivent de gagner assez d'argent pour pouvoir en mettre une part à la disposition des novateurs et pour être sans excuses quand ils ne fournissent pas à ceux-ci les moyens de réaliser leurs rêves bienfaisants (1).

Si l'on ajoute que Feuillade fut un des metteurs en scène qui, à cette époque, surent le mieux choisir leurs interprètes et utiliser leur talent, on aura à peu près justifié le succès qu'il remporta et la place qu'il tint. Dédaigneux des vedettes théâtrales auxquelles — depuis *L'Assassinat du Duc de Guise* — la plupart de ses confrères demandaient de leur procurer le succès qu'ils ambitionnaient, Feuillade n'eut jamais recours qu'au talent d'acteurs inconnus, peu connus ou méconnus — exception faite de Marcel Lévesque — qu'il forma et façonna à sa guise et qui lui fournissaient l'interprétation homogène et souple dont il avait besoin, tirant de chacun d'eux, le maximum, ce qui, lorsqu'il tombait sur une nature exceptionnelle comme Sandra Milovanoff, conférait à ses films une qualité dont il était le premier à profiter (2).

Il ne faut donc pas exagérer le mépris dans lequel tant de bons esprits tiennent la production de Feuillade mais il ne faut pas non plus tomber dans l'exagération opposée comme le font Bardèche et Brasillach, ordinairement peu enclins pourtant à l'indulgence, qui ne craignent pas d'affirmer : « Sans *Judex* dont la gloire fut sans limites, rien n'aurait tenu devant l'étranger. (3) »

---

(1) *Les films de Feuillade rapportèrent beaucoup d'argent à la Maison Gaumont. Peut-être est-ce pour cela que Léon Gaumont permit à Marcel L'Herbier de faire ses premiers films* Rose-France, Le Carnaval des Vérités, Don Juan et Faust. *De son côté Charles Pathé aida assez largement Abel Gance pour* La Roue *et pour* Napoléon, *il ne faut pas l'oublier non plus.*

(2) *La troupe régulière de Feuillade était composée de Sandra Milovanoff, d'Edouard Mathé, Fernand Herrmann, Georges Biscot, Louis Leubas, Charpentier, Gaston Michel qui mourut au Portugal pendant le travail de* Parisette *et qui fut remplacé par Derigal, Emile André qui était aussi l'assistant de Feuillade, René Poyen, Bouboule, Jane Rollette, Greyjane et Olinda Mano. Feuillade eut aussi recours dans la seconde partie de sa carrière au talent de Blanche Montel, Berthe Jalabert, Andrée Lionel, Violette Jyl, Ginette Maddie, Alice Tissot, Francine Mussey, et à celui de Candé, Jean Murat, Joë Hamman.*

(3) « *Histoire de Cinéma* » *(Denoël et Steele Edit. Paris, 1935), p. 144.*

Sans relever ce qu'il y a d'immodéré dans le mot « gloire » appliqué à *Judex* comme d'ailleurs à tout autre film, ce que l'on peut dire du chef-d'œuvre de Feuillade c'est qu'il fut un bon film commercial qui, dans la mesure où une production française le pouvait, occupa les écrans nationaux au milieu du flot américain et prouva aux spectateurs qu'il y avait encore dans les studios français des hommes capables de les amuser et même de les passionner six semaines durant (1).

Les Artisans. — Avec ceux de Camille de Morlhon, d'Henri Pouctal et de Louis Feuillade les noms que l'on vit le plus souvent sur les écrans français au lendemain de la guerre et qui plus longtemps qu'eux s'y maintinrent, puisque beaucoup d'entre eux y trouvaient encore place lorsque les écrans devinrent parlants et même au delà de cette date, sont ceux de Gérard Bourgeois que son *Christophe Colomb* avait porté au premier rang ; d'Adrien Caillard qui adapta adroitement plusieurs œuvres d'Alfred Machard ; de Georges Champavert dont *La Hurle* où Paul Mounet fit une de ses rares créations cinématographiques et *Le Porion* (Juliette Malherbe, Bénédict) ne sont pas sans mérites ; de Jean Durand qui fit de nombreux films dont Berthe Dagmar était la vedette, entourée d'animaux ; de René Plaissetty dont *L'Ile sans Nom* (Mary Massart, Paul Amiot, Maria Fromet) donna des espoirs ; de Gaston Leprieur, de Maurice Mariaud, de Georges Monca qui, sans renoncer à son travail personnel, s'associera bientôt avec Maurice Kéroul pour une collaboration durable (2) ; d'Armand du Plessy qui, après avoir essayé ses forces en Belgique (3), se fixe en France où il se fait une place quelque peu scandaleuse avec des films comme *La Garçonne* dont la piquante France Dhélia est la vedette (4) ; de Théo Bergerat qui couvre d'un nom célèbre des films qui ne sont pas appelés à le devenir, mais qui a du moins le mérite d'avoir cru que la grande artiste qu'était Eugénie Nau, la créatrice de *La Fille Elisa*, pouvait servir l'art cinématographique et lui donna un rôle dans *La Douloureuse Comédie* ; de Maurice de Marsan et Charles Maudru qui, séparément ou en collaboration firent nombre de films : *La Marque révélatrice, Le Gouffre, La Nuit rouge, L'Enigme* et surtout *Le Lys rouge* (5) ; de

(1) *Feuillade mourut en tournant* Le Stigmate *(1925). Le film fut achevé par son gendre Maurice Champreux.*

(2) *V. p. 219*

(3) *V. vol. II.*

(4) *Le roman de Victor Margueritte fut de nouveau porté à l'écran lorsque celui-ci se mit à parler. Marie Bell fut la vedette de ce second film.*

(5) *Les principaux rôles du* Lys Rouge *étaient tenus par Suzanne Delvé, Jean Dax et Georges Lannes.*

Gaston Roudès, spécialiste des romans et mélodrames populaires (*Prisca* avec Rachel Devirys, *Le Petit Moineau de Paris* avec Régine Bouet, G. Melchior, Berthe Jalabert, Schutz) qui adapta aussi et non sans adresse *Les Rantzau* d'Erckmann-Chatrian avec G. Melchior, Maurice Schutz, France Dhélia et Simone Vaudry et *Oiseaux de Passage* de Maurice Donnay et Lucien Descaves avec France Dhélia, Mévisto, Lucien Dalsace ; de Louis Paglieri ; d'Ernest Servaës qui se hasarda, un jour, à filmer une *Mireille* — ce dont la gloire de Mistral se serait bien passée — où il confia le rôle d'Ourrias à Joé Hamman, tour à tour dessinateur, acteur et metteur en scène habile à tourner des films du Far-West dans les environs de Paris ; d'Henri Desfontaines qui, aussi actif après qu'avant la guerre, donna de nombreux films auxquels, visiblement, il n'attachait pas grande importance comme *Château Historique* où, à côté d'Emile Drain et de Colette Darfeuil, on vit pour la première fois sur les écrans l'amusante Pauline Carton, comme *Poker d'As* et *Belphégor* où René Navarre eut ses derniers grands rôles ; de Raoul d'Auchy (*Stella Lucente* avec Madeleine Lyrisse) ; d'Henri Etiévant qui, afin de couronner brillamment une production abondante (*La Nuit de la Revanche*, *Crépuscule d'Epouvante* avec la collaboration de Julien Duvivier), s'associera avec Mario Nalpas pour tenter de faire de Joséphine Baker une vedette de l'écran (1) ; de Robert Saidreau qui, renonçant au film policier de ses débuts (2) réalisa quelques agréables comédies (*Bonheur conjugal* avec Lucienne Legrand, Pierre Etchepare, A. Dubosc ; *L'Idée de Françoise* avec Gina Palerme, des vaudevilles : *Un Fil à la patte* avec Germain) avant de connaître un succès de vraiment bon aloi avec *Jack* d'après le roman d'Alphonse Daudet (3) ; d'Andréani qui eut l'honneur de collaborer avec Canudo en réalisant un roman de celui-ci : *L'autre aile* dont les principaux rôles étaient tenus par Charles Vanel, Jean Murat et Marthe Ferrare ; d'André Liabel qui, avec *La Closerie des Genêts* dont Henry Krauss, Calmettes, H. Bosc, Viguier, Nina Vanna et Hélène Darly étaient les bons interprètes, déploya une dernière fois les qualités qui avaient marqué sa longue activité ; de Robert Péguy qui, après avoir débuté en fournissant à Feuillade des scénarios signés Marcel Robert avait commencé à faire de la mise en scène et, au lendemain de la guerre avait repris son activité (*Le Crime de Monique*

---

(1) *Cette tentative avait pour titre* La Sirène des Tropiques. *Le scénario avait été demandé à Maurice Dekobra. Le principal rôle masculin était tenu par Pierre Batcheff.*

(2) *V. p. 126*

(3) *Les interprètes étaient Max de Rieux, Jean Yonnel, Alexiane et Yane Exiane.*

avec Yvette Andréyor et Jean Toulout; *Le Vol* (Denise Legeay et Lucien Dalsace) collaborant avec Koline pour 600.000 *francs par mois !* pour arriver à la veille du « parlant » à une satire assez violente : *Les Mufles* avec Suzanne Bianchetti et Pierre Stephen ; de Jean Kemm qui, après avoir porté à l'écran trois œuvres de Paul Hervieu, *Le Dédale, L'Enigme* et *Le Destin est maître,* connut ses plus grands succès dans des films d'un caractère vraiment populaire traités avec une sorte de maîtrise comme *L'Enfant-Roi* (Andrée Lionel, Madys, Georges Vaultier, Joé Hamman, Louis Sance, Argentin et J.-P. de Baer) en six épisodes et *Le Bossu* (Claude France, Nilda Duplessis, Gaston Jacquet, Marcel Vibert, Jacques Arnna, Pré fils), avant de fournir à Claude France un de ses meilleurs rôles avec *André Cornélis* d'après le roman de Paul Bourget comme il l'avait fait précédemment pour Geneviève Félix en la choisissant comme vedette de *La Ferme du Choquart* où elle avait eu pour partenaires Mary Marquet, Jeanne Even, Mévisto et Maurice Escande et surtout de *L'Absolution* ; de René Leprince, ancien acteur de café-concert qui, engagé par Charles Pathé, s'était attaché à la fortune de la grande maison de Vincennes à laquelle, à travers tous les avatars qu'elle subit, il resta impertubablement fidèle, produisant d'abord pour elle d'innombrables drames mondains *(Le Calvaire d'une Reine, Les Larmes du Pardon, La Lutte pour la Vie)* dont Gabrielle Robinne et René Alexandre avaient été les seules vedettes jusqu'au jour où Gabriel Signoret était venu transformer en trio le duo si favorablement accueilli par le public, puis devenant peu à peu un des plus solides champions de la Société des Ciné-Romans — émanation de la firme Pathé — pour laquelle il réalisa quelques-uns de ses plus populaires succès (*L'Empereur des Pauvres* aux innombrables épisodes imaginés non sans prétentions sociales par Félicien Champsaur et dont Léon Mathot, assisté par Gina Relly, portait le poids sur ses robustes épaules; *L'Enfant des Halles* avec Gabriel Signoret, Suzanne Bianchetti, Francine Mussey, Lucien Dalsace; *Le Vert Galant* avec Aimé Simon-Girard, Maurice Schutz, Claude Mérelle, Renée Héribel, Madeleine Erickson, de Guingand) contribuant avec le premier de ces trois films populaires et avec *Jean d'Agrève, Vent Debout* et *Mon Oncle Benjamin* à faire de Léon Mathot une des plus sûres vedettes de l'écran français et couronnant sa carrière en devenant le metteur en scène favori de Claudia Victrix (1) *(La Princesse Masha,*

---

(1) *Femme de Jean Sapène, directeur général de la Société des Ciné-Romans, Claudia Victrix était venue au Cinéma fermement résolue à conquérir les écrans par tous les moyens comme elle avait, cantatrice, conquis la scène de l'Opéra et celle de l'Opéra-Comique.*

La Tentation) (1). Comme Louis Feuillade pour la maison Gaumont, René Leprince fit toute sa carrière au service de la maison Pathé ou de ses filiales ce qui constitue une chance à peu près inappréciable à une époque où, du fait de la concurrence étrangère, la situation des metteurs en scène français n'était rien moins qu'assurée.

Concurrence étrangère

A cette date, en effet, la concurrence étrangère qui avait pris pied en France à la faveur de la guerre et qui s'organisait chaque jour un peu plus largement, un peu plus solidement, laissa voir nettement le danger qu'elle présentait pour la production française.

L'heure n'est pas encore venue où William Hays, grand maître du cinéma américain, lancera, au cours d'un banquet, sa formule, appelée au plus grand retentissement : On disait autrefois : « Le Commerce suit le pavillon ». On pourrait dire aujourd'hui : « Le Commerce suit le film », mais l'Amérique n'avait pas besoin d'une formule — si heureuse qu'elle pût être — pour se rendre compte que, dans son expansion à travers le monde, le cinéma, qui devenait de jour en jour de façon plus précise son industrie nationale, pouvait lui rendre les plus grands services et non seulement dans le domaine commercial. Et elle intensifiait insensiblement et fort adroitement son effort pour coloniser les écrans français, concluant des accords pour la distribution massive de ses films, accords qui se révélaient si avantageux que leurs bénéficiaires ne pouvaient résister, ouvrant des succursales, achetant des salles et même des circuits de salles et trouvant des collaborateurs parmi ceux qui auraient dû s'opposer par tous les moyens à cet envahissement. Et dans le même temps, les films allemands reparaissaient sur les écrans français et les dirigeants des firmes berlinoises et munichoises élaboraient entre cinéastes allemands et cinéastes français des collaborations dont ces derniers étaient rarement les bénéficiaires. Cette période est celle qui voit le déclin rapide du cinéma italien en proie aux mêmes maux que le cinéma français et c'est heureux car si les studios de Rome, de Milan et de Turin avaient continué à envoyer en France autant de films que pendant la guerre, la production française aurait été complètement étouffée. Mais il n'y a dès lors, pour ainsi dire, plus de films italiens sur les écrans français.

Malgré cela, la situation est telle que plusieurs des maisons de pro-

(1) *René Leprince mourut avant d'avoir achevé ce film que Jacques de Baroncelli accepta de mener à son terme.*

duction qui s'étaient développées et avaient contribué à l'essor du cinéma français sont amenées à disparaître. Cette disparition retira à la plupart des metteurs en scène et des comédiens la sécurité que leur assuraient les engagements à l'année les liant à ces maisons et les uns comme les autres se virent forcés de travailler au jour le jour. La vie cinématographique française évoluait d'ailleurs sur un rythme de plus en plus rapide. Des hommes d'affaires surgissaient — on ne savait pas toujours d'où — remplissaient à la hâte les formalités exigées par la loi pour constituer une société au capital de ... Le chiffre leur importait peu car, le plus souvent, de ce capital ils ne possédaient pas le premier sou. Puis ils engageaient le personnel dont ils avaient besoin, louaient un studio et commençaient à tourner. Il arrivait qu'ils eussent assez d'argent et de chance pour mener le film à son terme, mais il arrivait aussi qu'avant même d'en être à sa moitié, le travail fût brusquement interrompu parce qu'il n'y avait plus d'argent en caisse ou parce qu'un ou plusieurs chèques ayant été émis sans provision une plainte avait été déposée au Parquet... Comment le travail et la valeur artistique des films réalisés dans ces conditions n'eussent-ils pas subi les effets de ces mœurs nouvelles ?

Pour échapper à ces inconvénients ou du moins pour y parer dans la mesure du possible, quelques metteurs en scène se muèrent en hommes d'affaires et se firent leurs propres producteurs, mais ils n'échappèrent pas toujours aux dangers qu'ils avaient voulu éviter : au lieu de se trouver en face d'un producteur insuffisant, ils dépendaient trop souvent encore de commanditaires incertains et au total ils ne travaillaient pas dans de meilleures conditions.

Henri Diamant-Berger

Les metteurs en scène qui ont eu cette double activité sont nombreux. Il serait vain d'essayer d'en dresser la liste. Mais il en est un à qui il convient de faire une place particulière dans ce domaine car il a résisté à toutes les tempêtes, trouvant toujours au moment opportun la solution indispensable et surtout parce que, à travers toutes ses aventures il a réussi à attacher son nom à la fois comme producteur et comme metteur en scène à un film qui, aux yeux de beaucoup, plus sensibles aux apparences qu'aux réalités, a marqué une date de l'histoire du cinéma français. C'est Henri Diamant-Berger, dont *Les Trois Mousquetaires* ont, pendant des mois, tenu en haleine la curiosité des foules presque aussi impérieusement que *Fantômas* ou *Judex*. Avec ses deux films, Feuillade avait apporté aux écrans quelque chose de nouveau ; avec *Les Trois Mousquetaires*, Diamant-Berger ne leur apportait

rien de nouveau et il n'y prétendait pas, mais il savait mieux faire sa publicité que le champion de la maison Gaumont : *Les Trois Mousquetaires* ne sont rien d'autre que le triomphe de la formule lancée par le Film d'Art, un *Assassinat du Duc de Guise* mis au goût du jour par un homme intelligent qui sait ce qui plaît au public et qui a vu des films américains. Il y avait donc du mouvement dans *Les Trois Mousquetaires*, des chevauchées, des poursuites exactement comme dans un film du Far-West ; il y avait aussi du « panache » et un cadre historique, fourni tantôt par des sites réels, tantôt par des décors et tout cela formait un ensemble irrésistible auprès de milliers de spectateurs qui, pour avoir récemment découvert William Hart n'avaient pas encore oublié Cyrano de Bergerac et qui étaient heureux de reprendre contact avec Alexandre Dumas sans avoir à faire le petit effort de tourner les pages d'un livre (1). En homme d'affaires adroit, Diamant-Berger voulut tout naturellement tirer de ce succès tous les avantages qu'il comportait ainsi que Dumas lui-même l'avait fait et après *Les Trois Mousquetaires* il fit *Vingt Ans après*. Ce second film valait exactement ce qu'avait valu le premier et pour les mêmes raisons mais, pas plus qu'en librairie, le succès de *Vingt Ans après* n'approcha celui des *Trois Mousquetaires*. Au lendemain de ces deux bandes importantes par leur longueur, leur interprétation, le montant de leur devis, Diamant-Berger, en homme qui sait ce qu'on peut tirer des contrastes, sautant d'un extrême à l'autre, produisit une série de petits films « bon marché » : *Boubouroche*, d'après Courteline pour Martinelli qui, ayant eu la corpulence de Porthos, paraissait avoir celle du bonasse amant de la perfide Adèle, puis *Le Mauvais Garçon* et *Gonzague* pour Maurice Chevalier (2) et quelques autres, avant de se lancer dans des combinaisons internationales, la plus intéressante étant sans doute *Education de Prince* dont il eut l'idée de donner le rôle principal — celui que Jeanne Granier avait si spirituellement créé sur la scène des Variétés — à la première et à la plus fameuse des partenaires de Charlie Chaplin, Edna Purviance, qu'entouraient Jean Dax, Pierre Batcheff et Armand Bernard.

---

(1) *L'interprétation contribua elle aussi pour une bonne part au succès et à la popularité du film. Elle réunissait : Aimé Simon-Girard, Henri Rollan, Martinelli, P. de Guingand, Armand Bernard, Pré fils, Stacquet, Marcel Vallée, H. Baudin, Joffre, P. Hubert, Charles Dullin, Jacquet, Desjardins, E. de Max, Jeanne Desclos, Pierrette Madd, Claude Mérelle, G. Larbaudière, Bl. Altem, etc.*

(2) *Dès 1910, Maurice Chevalier avait fait de la figuration dans quelques films de Max Linder, puis il avait été le partenaire de Mistinguett dans* La Valse renversante.

Des Nouveaux

Les metteurs en scène français qui — à l'exemple d'Henri Diamant-Berger — surent toujours habilement mener leurs affaires parmi les écueils en tous genres dont la carrière était hérissée sont rares. Ces difficultés pourtant ne décourageaient aucun d'entre eux. Ceux qui, venus de l'avant-guerre, avaient continué à travailler, lorsqu'ils furent éliminés ne le furent qu'à leur corps défendant car lorsqu'on a tâté du cinéma, on s'y cramponne. En même temps, des vocations nouvelles se faisaient jour. D'abord parmi ceux qui, appartenant déjà au personnel cinématographique aspiraient à s'évader de la troupe des « petits, des obscurs, des sans-grade » et à s'élever jusqu'au premier rang, celui, envié de metteur en scène ; parmi ceux aussi qui de plus ou moins loin guettaient l'occasion de pénétrer par la petite ou par la grande porte à l'intérieur des studios.

C'est ainsi que la cohorte des vétérans qui, pourtant serrait les rangs dans un sentiment instinctif de défense, se vit renforcée par des hommes comme Louis Osmont qui, premier collaborateur de Pouctal et n'ignorant rien de son métier, continua, à la mort de celui-ci, à mettre en scène les films dont Tramel était le vedette ; René Jayet ; Louis de Carbonnat qui, après avoir essayé de sortir des sentiers battus avec *Le Tour de France de deux enfants*, donna encore un beau rôle à René Navarre dans *L'Aigle de la Sierra* ; Henri de Golen, Roger de Chateleux, Charles Keppens, Maurice Kéroul qui, avant de conclure avec Georges Monca une association qui donnera aux écrans *L'Ironie du Sort* (Denise Lorys, B. Jalabert, D. Mendaille), *Sans Famille* d'après le roman d'Hector Malot (Denise Lorys, A.-B. Imeson, Henri Baudin) avait réalisé seul *L'Engrenage* où le talent de Geneviève Félix était apparu sous son meilleur jour ; René Barberis, Paul Barlatier, Henri Vorins ; Roger Goupillières qui réalisa une agréable *Petite Fonctionnaire* (Y. Armel) ; Alfred Machin qui se spécialisa dans la production de films où les animaux sauvages et domestiques tenaient une place importante ; Albert Francis Bertoni ; Marcel Manchez qui montra de la délicatesse dans *Claudine et le Poussin* (Dolly Davis) ; Gabriel Rosca, Marcel Dumont qui avait fait son apprentissage avec Gaston Roudès ; Emilien Champetier, Félix Léonnec, Tony Lekain qui s'essaya dans un film publicitaire sur la couture et la mode parisiennes (*Métamorphoses* dont le rôle principal était tenu par André Luguet encadré de deux jolies femmes, Monique Chrysès qui disparaîtra très vite de l'horizon cinématographique et Jeanne Helbling qui accomplira une carrière à éclipses) puis devint le collaborateur de Gaston Ravel ;

Joseph Guarino qui, après *La Dame au ruban de velours* dont Arlette Marchal et Charles de Rochefort étaient les vedettes, se lança dans des combinaisons internationales plus ou moins heureuses ; Jean Manoussi, qui, dès ses débuts, avait éveillé de grands espoirs avec un film inspiré par la guerre *L'Homme Bleu*, remarquablement interprété par Gabriel Signoret et qui fit encore quelques films consciencieux et agréables dont le meilleur est sans doute *Le Grillon du Foyer* ; Daniel Bompard qui sauta en voltige d'une comédie facile (*Lily Vertu* dont Huguette Duflos était la vedette) à un drame grand-guignolesque (*La Brute* avec André Nox et Suzanne Bianchetti) et disparut ; Georges Pallu qui, avant de se spécialiser dans les films d'inspiration religieuse et moralisatrice avait fait ses premiers pas dans la carrière cinématographique avec un *Train de 8 heures* 47 ; Gennaro Dini dont *La Nuit du Vendredi* 13 ne manquait pas de qualités ; Henri Wulschleger qui collabora d'abord avec Alfred Machin puis assura la réalisation de plusieurs films dont le meilleur a toutes chances d'être *Le Nègre Blanc* dont Nicolas Rimsky fut la vedette ; Maurice Champreux — gendre de Louis Feuillade auprès de qui il apprit son métier — qui, après la mort de son beau-père fit quelques films de genres très divers (*Après l'amour* d'après la comédie sentimentale de Pierre Wolff et Henri Duvernois avec Blanche Montel, Jeanne Provost et André Nox à qui il valut un de ses plus larges succès ; *Le Roi de la Pédale, Bibi la Purée* avec le comique populaire Biscot où il revenait aux principes qui avaient assuré aux films de Feuillade une vogue persistante) ; Maurice Gleize qui, sans s'imposer par aucune œuvre vraiment digne d'être retenue, réussit à durer jusqu'à la naissance du parlant et même au-delà grâce à une intelligente adaptation de ses moyens aux exigences commerciales de la production courante ; Léon Mathot qui, passant de l'interprétation où il occupait une des toutes premières places à la mise en scène, y débuta en réalisant en collaboration avec André Liabel *Dans l'ombre du harem* dont il tenait le principal rôle avec Louise Lagrange et René Maupré pour partenaires et devint, surtout à partir de 1930 un des metteurs en scène les plus actifs de l'écran français ; Pière Colombier qui fit ses premiers pas chez Gaumont en réalisant de petites comédies comme *Soirée de réveillon, Le Taxi* 313 *X.7* avec Saint-Granier et essaya de doter le cinéma français des films gais qui lui manquaient ; André Hugon qui collabora d'abord avec Louis Paglieri — notamment pour quatre films avec Mistinguett et *Sous les phares* où André Nox parut pour la première fois — puis volant de ses seules ailes, entassa film sur film : *Le Diamant Noir* avec Claude Mérelle, Ginette Maddie, Henry Krauss, Pierre Fresnay, Romuald Joubé ; *Notre-Dame d'Amour* avec Claude Mérelle, Jean Toulout, Charles de Rochefort ; *Le Petit Chose* avec Max de Rieux, Debucourt, Sylvette Fillacier, etc. sans

autre loi qu'une facilité à nulle autre pareille ; René Le Somptier que sa collaboration à *La Sultane de l'Amour* avait signalé à l'attention sympathique de tous ceux qui suivaient le mouvement cinématographique, attention sympathique qui l'accompagna lorsqu'il réalisa *La Montée vers l'Acropole* (France Dhélia, André Nox, Van Daele), puis *La Croisade* (F. Dhélia, Van Daele), *La Bête traquée* où F. Dhélia révéla des qualités dramatiques qu'on ne lui soupçonnait pas, *La Dame de Monsoreau* d'après le roman d'Alexandre Dumas (Geneviève Félix, Gina Manès, Rolla Norman, Jean d'Yd, Raoul Praxy), *La Porteuse de Pain* (Suzanne Desprès, Signoret, Geneviève Félix) mais que la politique arracha au cinéma avant qu'il eût pu donner à celui-ci l'œuvre que son intelligence, son expérience lui réservaient peut-être ; Alexandre Ryder qui fit deux films moralisateurs en collaboration avec l'abbé Loutil (Pierre l'Ermite) : *Pourquoi j'ai tué mon enfant* (Jacqueline Forzane et Pierre l'Ermite) et *La Femme aux yeux fermés* et surtout *Le Double* qui est certainement son meilleur film ; Roger Lion (1); Pierre Marodon qui, du film à épisodes (*Le Château des Fantômes*, *Le Diamant vert* avec Marthe Lenclud) au drame de cape et d'épée *(Buridan)* évolua intelligemment jusqu'à une *Salammbô* qui fit couler beaucoup (2) d'encre, eut l'honneur d'inspirer une partition à Florent Schmitt (3) (partition qui ouvrit au film les portes de l'Opéra pour une

---

(1) *V. p. 422.*

(2) *On rappela le peu de goût que Flaubert avait pour les illustrations, le refus qu'il avait toujours opposé aux éditeurs qui voulaient faire des éditions illustrées de ses œuvres : « La persistance que Lévy met à me demander des illustration me f... dans une fureur impossible à décrire. Ah ! qu'on me le montre le coco qui fera le portrait d'Hannibal et le dessin d'un fauteuil carthaginois. Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. » (Lettre à E. Duplan, 10 juin 1862). On rappela également le film qu'une firme italienne avait tiré de* Salammbô *en 1916 dans lequel l'héroïne finissait par épouser Matho et qui avait provoqué une protestation de « l'Association de la Critique ». M. René Dumesnil a dit à ce propos tout ce qu'il y avait à en dire dans « En marge de Flaubert » (Librairie de France, Edit. Paris, 1925).*

(3) *Cette partition reçut l'approbation unanime aussi bien du public que de la critique. « On doit savoir gré à ceux qui eurent l'idée de tirer un film de* Salammbô, *de ne s'être point contentés, pour l'accompagner, de découper en tranches l'opéra de Reyer mais d'avoir commandé tout exprès à M. Florent Schmitt une partition originale. Il aurait été scandaleux, d'ailleurs, de voir l'Opéra accueillir un film aussi médiocre... si la qualité de la musique n'avait été de tout premier ordre. Et cette chose paradoxale est arrivée, que de tous les collaborateurs du cinédrame, c'est le musicien, seul, qui parut avoir compris Flaubert et qui, seul, a servi sa mémoire. » (René Dumesnil : « En marge de Flaubert ».*

représentation dont le cinéma tira une consécration morale intéressante) et marqua un des sommets de ces collaborations internationales (1) auxquelles le cinéma fut en proie jusqu'à l'irruption du parlant (2). *Salammbô* n'était pas un film hardi, il ne se recommandait par aucune innovation et il n'enrichit pas l'art cinématographique à la façon d'une *Roue*, d'un *Crainquebille* ou d'une *Souriante Madame Beudet* mais du moins constitue-t-il une mise au point à la fois large et précise d'une formule qui, depuis *Quo Vadis ?* avait constamment et universellement connu la faveur du public. Entre les mains de Marodon, cette formule prenait par instants une sorte de grandeur farouche — dénuée, il est vrai, de toute poésie — que l'on ne rencontrait pas dans les films italiens, même dans *Cabiria* et ce n'est pas manquer de respect à la mémoire de Gabriele d'Annunzio que de prétendre que le scénario imaginé par lui ne l'emportait ni en pittoresque ni en péripéties variées sur le roman de Gustave Flaubert duquel Pierre Marodon avait tout naturellement et sans grand effort pu dégager un scénario à la fois cinématographique et respectueux de la pensée du grand écrivain (3).

Avec Pierre Marodon, commence l'équipe des metteurs en scène venus de l'avant-guerre, nés de la guerre ou de l'immédiat après-guerre, qui ne se contentèrent pas de fouler machinalement les sentiers battus et peu ou prou cherchèrent, sinon des formules ou des formes nouvelles, du moins à améliorer des formules existantes ou à embellir les formes dont leurs prédécesseurs s'étaient contentés.

Sans doute tous ceux qui cherchèrent ne furent-ils pas aussi heureux, qu'il s'agisse de l'inspiration qui les guida ou des résultats qu'ils obtinrent. Sans doute serait-il téméraire de prétendre à les classer ou à établir entre eux des rapprochements et encore plus des comparaisons. Mais du moins possèdent-ils ceci de commun : l'effort qu'ils ont accompli, effort d'un jour pour les uns, effort durable, soutenu avec persévérance pour les autres, effort contre les hommes pour ceux-ci, effort contre des méthodes pour ceux-là, effort contre l'argent pour presque tous à moins que ce ne fût au contraire pour quelques-uns un effort d'argent permettant une amélioration de l'interprétation ou un épa-

---

(1) *C'est à Vienne que Pierre Marodon avait réalisé* Salammbô. *Il tourna encore plusieurs films en combinaison internationale mais pour ceux-ci ce fut à Berlin qu'il travailla.*

(2) *V. p. 422*

(3) *L'interprétation de* Salammbô *réunissait Jeanne de Balzac qui se flattait d'être la petite nièce de l'auteur de la* Comédie Humaine, *Rolla Norman, Victor Vina, Henri Baudin et Raphaël Liévin. Avant celui dont Marodon fut le réalisateur un autre film avait déjà été tourné d'après le célèbre roman de Flaubert qui s'y trouvait fort maltraité puisque le dénouement montrait le mariage de Salammbô et de Mathô.*

nouissement de la mise en scène influençant ou, plus modestement, donnant l'illusion d'avoir influencé la qualité artistique de l'œuvre comme ce fut le cas pour Léonce Perret.

Léonce Perret et « Kœnigsmark »

Créateur du personnage de Léonce (1), Léonce Perret, des années durant, avait été un des deux grands hommes — l'autre était Louis Feuillade — de la Maison Gaumont et il pensait à s'évader de la petite comédie tour à tour de mœurs, de caractère et d'intrigue où il brillait lorsque la guerre avait éclaté. Non mobilisé, il était parti pour l'Amérique où il avait fait quelques films qu'il parait fort adroitement d'intentions de propagande (2). Puis la paix revenue, il avait regagné la France où, profitant des relations qu'il s'était faites de l'autre côté de l'Atlantique, il avait rapidement mis sur pied deux films *L'Empire du Diamant* et *Le Démon de la Haine* (3) selon les principes de collaboration internationale auxquels tant de producteurs commençaient à demander de leur procurer le succès universel dont ils se croyaient dignes. Puis Léonce Perret s'était opportunément senti attiré par le bruit fait autour d'une œuvre littéraire dont tout le monde parlait et d'un auteur qui avec *L'Atlantide* avait montré deux ans plus tôt ses possibilités cinématographiques. *Kœnigsmark* est loin de valoir *L'Atlantide*, aussi loin que Léonce Perret l'est de Jacques Feyder, mais il ne faut pas en conclure que sa valeur est nulle. Un film qui, partout où il a été projeté, a répondu à l'attente des foules alertées par son titre ne peut être dénué de toute valeur, étant bien entendu qu'on n'y cherche pas des prétentions dépassant celles auxquelles a obéi son auteur. Léonce Perret avait fait son film pour les centaines de milliers de lecteurs et de lectrices du roman et il l'avait fait en mettant l'accent sur tout ce qui, dans la présentation des personnages et la composition des cadres, pouvait le mieux satisfaire au besoin de romanesque du public et particulièrement de la partie féminine du public et, toute réserve faite sur le dénouement que rien ne saurait excuser (4), il avait réussi dans cette tâche difficile et déployé le luxe dont l'imagination des foules

(1) *V. p. 102-103.*
(2) *V. vol. III.*
(3) *Ces deux films avaient pour interprètes L. Mathot, Ch. de Rochefort, Rob. Elliott, Lucy Fox, Henry Gsell.*
(4) *Léonce Perret avait en effet imaginé que le Français qu'elle avait aimé ayant disparu à la guerre, la grande-duchesse, au cours d'un voyage qu'elle faisait à Paris, venait se recueillir quelques instants sur la tombe du soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe de l'Etoile.*

pare les vies princières et celle de leurs familiers, sans déformer la pensée du romancier. Plus heureux qu'Anatole France, Pierre Benoît a pu voir *Kœnigsmark* sans demander : « Qu'est-ce que c'est ? » Le progrès est indiscutable : il serait injuste de ne pas l'inscrire à l'actif de Léonce Perret (1). On ne peut malheureusement pas en dire autant de *Madame Sans-Gêne* que Léonce Perret réalisa deux ans plus tard : ici l'œuvre si habilement charpentée, si exactement équilibrée de Victorien Sardou disparaissait sous les ornements en tous genres dont Léonce Perret l'avait surchargée. Sans doute n'était-ce pas seulement parce qu'il s'était abandonné avec trop de complaisance à son penchant naturel pour le luxe et le faste, même lorsque l'un n'est que clinquant et l'autre faux-semblant, que Léonce Perret avait dû son échec mais aussi et avant tout à ce que toute l'affaire étant établie sur l'interprétation du rôle principal par une des plus importantes vedettes d'Hollywood (2), le devis du film devait s'élever aux chiffres auxquels les firmes américaines étaient habituées et qui, au cours du change, devenaient en France vraiment astronomiques : pouvait-il y avoir quelque chose de trop beau pour Gloria Swanson ? Ce fut donc la France tout entière avec toutes ses ressources artistiques et historiques qui fut mobilisée au service de la « star ». Comment, ayant à sa disposition la grande galerie Henri II du palais de Fontainebleau, comment Léonce Perret aurait-il pu résister à la tentation d'y faire évoluer un cortège de cinq cents personnes en grand habit de cour et de tirer un feu d'artifice devant l'étang des carpes puisque celui-ci était là, attendant le bon plaisir des opérateurs ? S'il avait été pareillement accablé par les faveurs de l'administration des Beaux-Arts pour *Kœnigsmark* que pour *Madame Sans-Gêne*, Léonce Perret n'aurait bien certainement pas su éviter de faire de *Kœnigsmark* un aussi méchant film que *Madame Sans-Gêne* : sans doute faut-il de l'argent pour faire un film, mais encore n'en faut-il pas trop, on ne le dira jamais assez. Enfin Gloria Swanson était évidemment la comédienne la moins faite pour incarner l'ex-blanchisseuse devenue maréchale et duchesse : là où il fallait de la rondeur, elle n'apportait qu'acidité, tombait dans le grotesque des films de Mack-Sennett — où elle avait fait ses débuts — quand on lui demandait d'être comique et déployait toutes les séductions frelatées

---

(1) *L'interprétation de* Kœnigsmark *réunissait Huguette Duflos, Marcya Capri, Jaque Catelain, G. Vaultier, I. Petrovitch, H. Houry, Liabel, Vermoyal, M. Lehmann, Mailly, de Romero, Clara Tambour.*

(2) *Bien plus que toutes les critiques qui avaient été adressées au système des collaborations internationales, l'échec de* Madame Sans-Gêne *contribua à déconsidérer ce système.*



59. Louis Delluc.



60. Canudo *(Dessin de Picasso).*

61. Eve Francis et Gine Avril dans *Fièvre*, de Louis Delluc.



62. Une image de *La Femme de Nulle Part,* de Louis Delluc *(Eve Francis).*

63. Une scène de *L'Inondation,* le dernier film de Louis Delluc *(le personnage assis est Edmond Van Daële).*

de la « vamp » dès qu'elle avait à jouer une scène de sentimentalité (1). *Kœnigsmark* et *Madame Sans-Gêne* sont les deux grands chevaux de bataille de Léonce Perret : le premier le porta au premier rang des metteurs en scène qui, sans pour cela se déshonorer artistiquement, pouvaient défendre les intérêts commerciaux de l'entreprise pour laquelle ils travaillaient — car Léonce Perret fut un homme d'affaires presque aussi habile que Diamant-Berger — le second lui valut un demi-échec qui, s'il ne lui cassa pas les reins, le laissa quelque peu désemparé (2).

Henry-Roussell et « Violettes Impériales »

On a souvent établi un rapprochement entre Léonce Perret et Henry-Roussell, sans doute parce que ces deux hommes connurent à la même époque le succès le plus représentatif de leur manière, l'un avec *Kœnigsmark,* l'autre avec *Violettes Impériales* et que ces deux films peuvent jusqu'à un certain point, être regardés comme appartenant au même genre, bien que le premier s'appuie sur un roman célèbre alors que le second, beaucoup plus cinématographique, est construit sur un scénario original. Comme tous les rapprochements, celui-ci n'est valable que dans certaines limites.

Sans doute, Henry-Roussell avait-il avec Léonce Perret ceci de commun d'être venu comme lui du théâtre au cinéma ; mais alors que le premier n'avait été qu'un acteur entre mille, à peu près perdu dans la foule des « utilités » dont il s'était d'ailleurs très vite évadé pour se consacrer au cinéma, le second avait tenu des rôles de premier plan, tant à Paris qu'au Théâtre Michel de Saint-Pétersbourg, s'imposant par une élégance et une autorité qui, lorsqu'il le fallait, lui permettaient, comme dans *Samson* d'Henry Bernstein, de tenir tête à Lucien Guitry lui-même, ce qui n'était pas donné à tout le monde. Un des premiers comédiens de Paris : voilà ce qu'était Henry-Roussell lorsqu'il avait commencé à s'intéresser au cinéma, d'abord comme acteur (*Un homme*

---

(1) *Les autres rôles du film étaient tenus par Emile Drain, Ch. de Rochefort, Warwick, Ward, Suz. Bianchetti, Mad. Guitty, A. Marchal, R. Héribel mais pour laisser à la vedette toute l'importance que celle-ci exigeait, ce n'étaient plus que des rôles de figuration.*

(2) *Les autres films réalisés par Léonce Perret jusqu'à la naissance du parlant sont* La Femme nue *(Nita Naldi, L. Lagrange, A. Nox, Petrovitch),* Morgane la Sirène *(Cl. de Lorez, R. Devirys, Petrovitch),* La Danseuse Orchidée *(L. Lagrange, X. Desni, R. Cortez, G. Jacquet),* La Possession *(Fr. Bertini, Jane Aubert, A. Nox, de Guingand) dont il n'y a rien à dire sinon que tout ou à peu près tout y était sacrifié à la vedette, le meilleur étant pourtant le premier.*

passa, avec Emmy Lynn sous la direction de Jean Kemm, *Gosse de Riche, La Petite du Sixième* avec Suzanne Grandais).

La tentation de passer de la catégorie « interprètes » à la catégorie « auteur » à laquelle, dès qu'il s'est élevé au-dessus de la moyenne, un acteur est exposé, est à peu près irrésistible, on le sait depuis longtemps et les plus grands sont les premiers à y céder, ce qui n'est que trop facilement explicable car, lorsqu'on se sent assez intelligent pour avoir des idées personnelles, il est naturellement insupportable au bout d'un certain temps de se sentir limité à l'expression de la pensée d'autrui, même si l'on n'est pas assez fat pour être convaincu que ce que l'on ferait vaudrait mieux que ce que l'on vous donne à faire. Et il n'est pas besoin de chercher très loin dans le passé des exemples de cet état d'esprit car de Mounet-Sully à Silvain, de Lucien Guitry à Maurice de Féraudy et à Le Bargy, et de Sarah Bernhardt à Simone, l'histoire du théâtre contemporain est, à cet égard, d'une richesse singulièrement éloquente. Cette richesse est encore plus grande dans le domaine cinématographique où, dès les premières heures, les comédiens qui se firent metteurs en scène et composèrent leurs scénarios sont vraiment innombrables. Ces métamorphoses ne furent pas toutes heureuses ni profitables à l'art cinématographique, car parmi les acteurs qui renoncèrent à leur métier pour en commencer un autre, il en était plus d'un qui n'avait d'autres qualités que celles qui sont indispensables à un médiocre acteur.

En ce qui concerne Henry-Roussell, rien de tel et l'ambition à laquelle il cédait était parfaitement légitime. Son premier film *La Femme blonde* (dont Eve Francis avait tenu le principal rôle) avait été remarqué (1917). *L'Ame du Bronze* (1) avait confirmé l'impression favorable laissée par ce début. Dès lors Henry-Roussell avait à peu près renoncé à l'interprétation mais il avait conservé de très grandes exigences à l'égard de ses interprètes qu'il aurait tous voulu aussi bons comédiens que lui. Et il s'était consacré de tout son cœur à son œuvre d'auteur cinématographique car ce qui dans le cinéma l'intéressait d'abord c'était de sortir de ce qui jusqu'alors avait été sa vie : se sachant capable d'imaginer des histoires pouvant intéresser et émouvoir et de traduire ces histoires en images selon les règles encore indécises d'un art et d'un métier nouveaux, il se fit son propre scénariste. Jamais, tant que le cinéma demeura muet, Henry-Roussell n'alla chercher le sujet de ses films dans sa bibliothèque, jamais non plus il n'eut recours à un collaborateur pour construire ses scénarios — sauf pour *La Valse de l'Adieu* (1927) dont le scénariste fut Henry Dupuy-Mazuel — et il faut reconnaître que les sujets qu'il imaginait, s'ils ne sont pas d'une originalité

(1) *V. p. 164*

particulièrement cinématographique, confèrent à son œuvre une diversité à laquelle bien peu de ses confrères pourraient prétendre. Quel que fût le succès remporté par un de ses films, jamais, en effet, Henry-Roussell ne fit de la formule qui lui avait valu ce succès une habitude paralysante et il traita avec la même liberté tour à tour le drame mondain (*La Faute d'Odette Maréchal, La Vérité* avec Emmy Lynn, Maurice Renaud de l'Opéra, André Pollack), le sujet historique (*Les Opprimés*, drame de l'occupation des Flandres par les Espagnols qui fit brusquement connaître Raquel Meller au public des salles obscures ne fréquentant pas les music-halls élégants et apporta la consécration qu'il attendait depuis longtemps à Maurice Schutz ; *Violettes Impériales*, reconstitution de la vie brillante de la Cour des Tuileries sous le Second Empire où Raquel Meller et Suzanne Bianchetti entourées de Claude France et d'André Roanne opposaient si heureusement leurs talents si différents) ; le conflit de races (*Visages voilés, Ames closes* avec Emmy Lynn et Marcel Vibert, *La Terre Promise* où Raquel Meller trouva son dernier beau rôle et son dernier vrai succès avec pour partenaires sa sœur Tina de Yzarduy, Pierre Blanchar et Maxudian) ; la comédie musicale (*La Valse de l'Adieu* dont le sujet devait être repris dès le début du « parlant » (1) et dont Pierre Blanchar, Marie Bell et Germaine Laugier étaient les principaux interprètes) etc... Les sujets de ces films n'étaient en rien inférieurs — bien au contraire — à la plupart des meilleurs que choisissaient ses confrères : ils étaient étudiés et préparés avec le plus grand soin — jamais Henry-Roussell ne fit plus d'un film par an — et l'habileté avec laquelle étaient agencés les scénarios qui en étaient tirés ne laissait aucune place à l'imprévu. Henry-Roussell, en effet, n'ignorait rien du métier dramatique et ce n'est pas une exagération que de le regarder, ainsi que certains l'ont fait au lendemain des *Opprimés*, comme le Victorien Sardou de l'écran. Dans ce domaine, il l'emporte et de très loin sur Léonce Perret qui, dès qu'il eut dit adieu à ses « Léonce », ne fit jamais œuvre d'auteur et ne montra comme adaptateur que des qualités dites « courantes ». Son rôle d'auteur terminé, Henry-Roussell redevenait comédien lorsqu'il s'agissait d'animer ses acteurs. Bien peu de metteurs en scène ont, comme lui, su découvrir les interprètes dont ils avaient besoin et comment obtenir de ceux-ci ce qu'ils voulaient. Aussi ses films étaient-ils toujours remarquablement interprétés et pour en avoir une idée il suffit de nommer quelques-uns des comédiens à qui il a valu leur meilleur rôle, dont il a fait des vedettes, d'Emmy Lynn à Suzanne Bian-

(1) *Ce second film fut tourné à Berlin avec, dans la version française, Jean Servais, Marie Bell et Lucienne Lemarchand dans les trois principaux rôles.*

chetti et à Marie Bell et de Maurice Schutz à Pierre Blanchar sans parler de tous ceux qui ne surent pas profiter de la chance qu'il leur avait donnée. Quant à Raquel Meller, douée des qualités les plus rares tant qu'elle travailla sous la direction d'Henry-Roussell, elle atteignit alors ce qu'il est convenu d'appeler « la classe internationale »; mais, dès qu'elle s'en évada pour répondre aux propositions que lui faisaient des metteurs en scène qui espéraient qu'elle leur donnerait le talent dont ils étaient dépourvus, elle dut renoncer à cet espoir (1). Sur ce point encore Henry-Roussel s'affirme très supérieur à Léonce Perret qui, bien qu'ayant plus que tout autre le culte de la vedette, ne réussit jamais à en faire une, se contenta de profiter de celles qui existaient et n'eut pas toujours à s'en féliciter. Enfin, dans tous les films d'Henry-Roussell quels qu'en soient le cadre et l'atmosphère, il y a une mise au point, un souci du détail, un goût, un éloignement de toute vulgarité que l'on chercherait en vain réunis de façon aussi nette et aussi constante non seulement chez Léonce Perret, mais encore chez la plupart des metteurs en scène de l'époque.

Pour tout cela, Henry-Roussell a tenu une place importante dans la vie cinématographique des années 1920. La place qu'il occupera dans l'histoire de l'art sera sans doute un peu moins importante et ce sera uniquement parce qu'il n'a pas été assez audacieux, parce qu'il n'a pas su s'affranchir de la formation théâtrale qu'il avait reçue et parce que, somme toute, il n'a pas fait servir les qualités qu'il possédait, le grand succès qu'il remporta, la situation privilégiée que ce succès lui procura, à doter le cinéma français d'un film qui aurait pu trouver sa place légitime non plus parmi les meilleures des œuvres « du second rayon » suivant l'expression imaginée par Emile Henriot pour les ouvrages littéraires, mais parmi les véritables et les plus durables chefs-d'œuvre de l'art cinématographique.

Henry Krauss, comédien et metteur en scène

C'est du théâtre, comme Henry-Roussell, qu'était venu Henry Krauss. Doué d'un admirable physique de grand premier rôle mais d'une voix qui ne correspondait qu'imparfaitement à ce physique, il avait tenu les emplois les plus importants sur les scènes de drame parisiennes et, dès avant 1914, il avait été tenté par le cinéma où très vite il s'était fait une place de premier plan dans l'interprétation, sa belle prestance faisant merveille sans être gênée par l'insuffisance de

(1) *Il est bien entendu qu'il ne saurait être question de Jacques Feyder.* *V. p. 351*

sa voix. Devenu une des principales vedettes de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (1), les dirigeants de cette société lui avaient, en 1915, proposé de diriger lui-même la réalisation des films dont il continuerait à tenir le principal rôle. La première bande réalisée dans ces conditions avait été *Un pauvre homme de génie* d'après le *Michel Pauper* d'Henri Becque, ce qui révélait un esprit audacieux. *Notre-Dame de Paris*, *Le Chemineau* avaient marqué les principales étapes de ce début de carrière puis, comme Henry-Roussell, il s'était senti attiré par le métier d'auteur et il avait composé un premier scénario, *Papa Hulin*, qui n'est pas loin d'être un petit chef-d'œuvre. Répudiant tout romantisme, Henry Krauss laissa voir là une humanité toute simple, une sensibilité sans sensiblerie comme on aurait aimé en rencontrer des traces plus fréquentes dans la production et c'est encore ces qualités que l'on retrouve dans *Le Fils de M. Ledoux* dont Pierre Wolff lui avait fourni le scénario : œuvre d'une exécution très soignée dégageant une émotion virile et forte. C'est au contraire par le pittoresque que valent *Les Trois Masques* (d'après la pièce de Charles Méré), tableau de mœurs corses brossé avec une sûreté qui ressemble fort à de la maîtrise. Puis l'activité d'Henry Krauss, du moins en tant que réalisateur, se ralentit et l'on ne retrouve plus sa signature qu'en tête du *Calvaire de Dona Pia*, œuvre d'une jolie sensibilité et d'une louable discrétion dont Charlotte Barbier-Krauss, Dolly Davis, Roger Karl, Louis Allibert et Maxudian étaient les remarquables interprètes. Tous ses films d'ailleurs se recommandaient par une interprétation de premier ordre car, de même qu'Henry-Roussell, Henry Krauss était un excellent animateur. Pourquoi faut-il que, moins raisonnable que l'auteur de *Violettes Impériales*, l'auteur de *Papa Hulin* ait voulu mener de front son métier de comédien et son nouveau métier de metteur en scène ? C'est vraisemblablement à cette double activité qu'Henry Krauss doit d'avoir vu sa production s'arrêter en 1925 (2) alors qu'il n'avait connu que des succès et des succès de nature à satisfaire également les délicats et la foule, alors surtout qu'il avait encore des choses à exprimer, des choses dont le cinéma français n'aurait certainement pas manqué de profiter.

Charles Burguet et « Les Mystères de Paris »

Comme Henry-Roussell et Henry Krauss, c'est encore du théâtre qu'était venu Charles Burguet, mais s'il ne s'y était pas fait applaudir

(1) *V. p. 120.*
(2) *On le retrouva l'année suivante assistant Abel Gance pour* Napoléon.

dans des créations aussi brillantes que ses deux camarades, rien de ce qui touche la vie d'un grand théâtre : mise en scène, administration, ne lui était étranger. Ces connaissances lui furent précieuses quand il se consacra au cinéma — on s'en aperçut dès ses premiers films où s'affirme une sûreté qui n'est ordinairement le fruit que d'une longue expérience — et on ne doit guère se tromper en prétendant que de tous les metteurs en scène français il n'en est sans doute pas un qui, sans pour cela sacrifier la tenue de ses films, sut aussi sérieusement que lui administrer ses affaires, même dans les pires périodes de crise dont la production française eut à souffrir (1). Il n'en est pas, non plus, exception faite d'Henry-Roussell, qui, autant que lui, ait su découvrir des vedettes et utiliser le talent de celles qu'il choisissait pour interprètes, de Suzanne Grandais qui fut tuée dans un accident d'automobile alors que, sous sa direction, elle tournait *L'Essor* (1921) à Gaby Morlay, de Pierre Fresnay à Charles Vanel. Mais plus peut-être que Roussell, il s'appuya sur des vedettes pour assurer le succès de ses films et il fut un des premiers en France à adopter ce que Hollywood appelle « all star cast system ». Pour se rendre compte du point auquel Charles Burguet porte ce système, il suffit de jeter un coup d'œil sur *La Mendiante de Saint-Sulpice* (Gaby Morlay, Andrée Lionel, Ch. Vanel, Desjardins, Schutz, Modot, C. Bardou), sur *Les Mystères de Paris* (Huguette Duflos, A. Lionel, S. Bianchetti, Yvonne Sergyl, Bérangère, Mad. Guitty, B. Jalabert, Desdemona Mazza, S. Vaudry, P. Caillol, G. Lannes, G. Dalleu, C. Bardou, Vermoyal, Pierre Fresnay, Paul Guidé, Charles Lamy, G. Modot, Desjardins, Paul Bernard) ou *Faubourg Montmartre* (Gaby Morlay, Marthe Ferrare, Céline James, Madeleine Guitty, Berthe Jalabert, Maurice Schutz, René Blancard, Charles Lamy, C. Bardou). C'est d'ailleurs dans ces deux derniers films qu'il faut chercher l'expression la plus complète du talent et de la personnalité de Charles Burguet : films populaires certes mais respectueux de l'œuvre inspiratrice et sans aucune des concessions que tant de metteurs en scène considèrent comme indispensables à la satisfaction d'un public qu'ils veulent conquérir ; films populaires sans vulgarité et qui se muent fréquemment en tableaux de mœurs pleins de force et d'un pittoresque qui ne sacrifie jamais la vérité ni la vraisemblance, films populaires qui ne sous-estiment pas le spectateur.

---

(1) *C'est à ces qualités d'administrateur unanimement reconnues par tous ses confrères que Charles Burguet dut d'être porté en 1925 à la présidence de l'Association des Auteurs de Films, poste qu'il occupa jusqu'en 1940 et où il rendit les plus grands services au cinéma français à une époque où presque tout restait encore à faire pour son organisation.*

Autres Acteurs-réalisateurs

Acteurs aussi Jacques Robert qui, après une *Bouquetière des Innocents* (Henri Baudin, Claude Mérelle, Gaston Modot, Lillian Constantini) tira un excellent parti d'une des premières collaborations internationales de l'après-guerre avec *Le Comte Kostia*, d'après le roman de Cherbuliez, avec Conrad Veidt, André Nox, Mendaille, Genica Athanasiou) ; Albert Durec qui mit au service du cinéma les qualités qui l'avaient porté au premier rang des animateurs de théâtre et dont il ne sut faire qu'un usage bien hésitant dans *Bénitou* (José Davert, Solange Vlaminck) et dans *La Vierge au portail* (Maurice Schutz, Solange Vlaminck) mais mourut avant d'avoir pleinement pu faire les preuves de son réel talent et de sa forte personnalité ; René Hervil qui, après avoir été le partenaire de la charmante Miss Campton dans une série de petits films et la vedette d'une autre série où il avait eu souvent France Dhélia pour partenaire, avait renoncé à l'interprétation et s'était cantonné dans la seule mise en scène, collaborant avec Louis Mercanton pour diriger notamment Sacha Guitry dans le seul film auquel celui-ci attacha son nom avant le parlant : *Un roman d'amour et d'aventures* puis *Le Torrent* dont le scénario révéla au public le nom d'un homme appelé à jouer un rôle de premier plan dans l'évolution de l'art cinématographique : Marcel L'Herbier (1), ainsi que *Bouclette* — sur un scénario du même Marcel L'Herbier primitivement intitulé *L'Ange de Minuit* avec pour vedettes une des reines du music-hall et du Paris qui s'amuse, Gaby Deslys et le partenaire de celle-ci le danseur Harry Pilcer — Hervil, on le voit, n'était pas ennemi des audaces et il l'allait montrer encore une fois — et sans Mercanton — en portant à l'écran *Le Crime de lord Arthur Savile* d'Oscar Wilde avec André Nox, Cecil Mannering, A. Dubosc, Catherine Fonteney et Monique Chrysès puis en brossant sous le titre *Paris* et d'après un scénario de Pierre Hamp et René Jeanne une fresque pittoresque où il s'efforçait de faire défiler les multiples aspects de la capitale en une série d'oppositions auxquelles l'interprétation d'Henry Krauss, Pierre Magnier, Gaston Jacquet, Louis Allibert, Jacqueline Forzane, Dolly Davis apportait tout leur sens (2) ; Luitz-Morat, enfin qui, ayant

---

(1) *V. p. 191 et 303*

(2) *C'est dans* Paris *que Marie Bell tint son premier rôle cinématographique mais le film étant trop long, une partie en fut coupée la veille de la présentation et c'est dans les scènes coupées que devait paraître la jeune comédienne.*

abandonné le théâtre pour accepter les propositions de Feuillade qui avait un rôle à lui offrir dans *L'Ecrin du Radjah,* travailla d'abord pendant quelque temps comme acteur dans les studios Gaumont puis passa à la mise en scène en 1914, en réalisant *L'Etau* dont Berthe Jalabert tenait le rôle principal et donna, au lendemain de la guerre, en collaboration avec Armand Vercourt, plusieurs films vraiment originaux : *La Terre du Diable* (Gaston Modot), *Petit Ange* où la petite Régine Dumien montra que si on l'employait intelligemment elle pouvait doter le cinéma français d'une de ces vedettes-enfants dont la « petite Shirley » restera probablement le type achevé, *La Cité foudroyée,* où, grâce à un scénario de Jean-Louis Bouquet très original et très conscient des nécessités et des possibilités du récit cinématographique non moins qu'à une série de truquages ingénieux et inédits, il faisait assister les spectateurs à la destruction de Paris, avant de se lancer, pour la Société des Ciné-Romans, dans la production de reconstitutions plus ou moins historiques en plusieurs épisodes : *Surcouf* (Jean Angelo, Jacqueline Blanc, Maria Dalbaïcin), *Jean Chouan* (Maurice Schutz, Claude Mérelle, Elmire Vautier) (1).

---

(1) *A cet attrait qu'exerce sur eux la mise en scène, nombreux sont les acteurs qui ne surent pas résister. Mais alors que ceux que nous venons de citer sacrifièrent leurs faciles succès d'interprètes pour se consacrer définitivement à la réalisation, la plupart voulurent mener de front les deux carrières ce qui les condamna à ne faire dans la mise en scène que des apparitions irrégulières quand ce n'est pas à y renoncer dès le lendemain de leur première tentative. Les plus heureux furent Henry Houry qui tenta par deux fois la chance en utilisant la jolie Agnès Souret, lauréate du premier concours de « la plus jolie femme de France »* (Le Lys du Mont Saint-Michel *et* La Maison des Pendus) *et porta à l'écran un roman de Gabrielle Réval :* L'Infante à la Rose, *où pour la première fois on vit une des meilleurs vedettes théâtrales parisiennes, Gabrielle Dorziat, qui ne commencera vraiment une carrière cinématographique que lorsque le film sera devenu parlant ; Jean Hervé qui fit des infidélités à la Comédie-Française pour réaliser* Les deux soldats *et* L'étrange aventure du Dr Works *(Marthe Ferrare) ; Jacques Grétillat qui avec* La Marâtre *donna de véritables preuves de talent et fit quelques intéressantes incursions dans le domaine grand-guignolesque notamment avec* La Double existence du professeur Morardt *; Georges Lannes dont* L'Orphelin du Cirque *(A. Nox, Ch. Vanel, Tramel, Suzy Vernon) et* Le Petit Jacques *(H. Baudin, Pierre Fresnay) — ce dernier film en collaboration avec Georges Raulet — ne manquaient pas d'émotion. Citons encore Pierre Bressol qui, en collaboration avec Jacques Roullet, réalisa* Le Loup-Garou *(d'après un scénario d'Alfred Machard) avec Léon Bernard et Jeanne Delvair pour principaux interprètes ; René Navarre* (Le sept de trèfle) *; Aimé Simon-Girard* (La belle Henriette) *; Gabriel de Gravone* (Paris-Cabourg-Le Caire et l'Amour) *; Henri Debain* (Chantage *dont Jean Angelo, Huguette Duflos et Constant Rémy étaient les bons interprètes) ; Chakatouny* (Andranik) *; Albert Préjean* (L'Aventure de Luna-

De l'atelier au studio

Ce n'est pas du conservatoire ou du théâtre mais de l'école des Beaux-Arts et de l'école des Arts Décoratifs que venaient Edouard Chimot, René Carrère et Marco de Gastyne qui virent le cinéma en peintres — des peintres exposant au Salon des Artistes français plus volontiers qu'aux « Indépendants » ou au Salon d'automne — et qui, autant qu'un metteur en scène le peut, s'efforcèrent d'orienter la décoration de leurs films dans le sens de la simplification et de la libérer de l'accessoire.

Edouard Chimot, après avoir réalisé *Survivre* (Justine Johnstone, Jeanne Helbling, Silvio de Pedrelli) et *L'Ornière* (Gabriel Signoret, Ginette Maddie, Gabriel de Gravone, Gilbert Dalleu, Thérèse Kolb) dont les sujets ne semblaient pas très en rapports avec sa personnalité,

---

Park *sur un scénario de Pierre Ramelot) ; Georges Péclet* (Amour et Carre four *dont le principal rôle féminin était tenu par Elyane Tayar qui, plus tard, fera quelques documentaires intéressants) ; Charles Vanel* (Coquecigrole, *sur un scénario d'Alfred Machard) ; Marcel Simon* (L'Hôtel du Libre Echange *dont l'interprétation réunit Jane Faber et Boucot) ; René Cresté* (Un coup de tête *qui fut sa dernière manifestation d'activité cinématographique) ; André Luguet qui dans* Pour régner *fournit à Marie-Thérèse Piérat l'occasion de faire son unique apparition sur les écrans; Jacques de Féraudy qui, après avoir collaboré avec Robert Boudrioz, fit un* Molière *pour le tricentenaire de l'auteur de* Tartufe. *Trois comédiennes tentèrent, elles aussi l'aventure : Renée Carl avec* Un cri dàns l'abîme *dont Van Daele tenait le principal rôle ; Musidora qui réalisa en Espagne* La Terre des Taureaux *qui contenait une importante et intéressante partie documentaire ; Marie-Louise Iribe qui, non contente de diriger la firme de production pour laquelle Henri Debain réalisa* Chantage, *mit elle-même en scène* Le Roi des Aulnes *et* Hara-Kiri *avec Constant Rémy pour principal interprète. De toutes ces initiatives, les plus intéressantes furent celles de Séverin-Mars avec* Le Cœur Magnifique *(*a*); de Van Daele avec* La Lumière du Cœur *dont il était à la fois l'auteur, le réalisateur et le principal interprète ; de Max de Rieux avec* La Cousine Bette *(Henri Baudin, Charles Lamy, Alice Tissot, Germaine Rouer) et surtout d'Albert Dieudonné avec* Catherine *(sur un scénario de Jean Renoir et avec Catherine Hessling, Eugénie Nau, Monfils et Térof pour interprètes) qui devint* Une vie sans joie *sans rien perdre des qualités d'humanité et de simplicité pour lesquelles on aurait aimé voir l'excellent comédien pousser plus avant dans la voie de la mise en scène. Il y a aussi Jaque Catelain... Mais celui-ci a sa place dans « L'Avant-Garde ». (*b*)*

(a) V. p. 479
(b) V. p. 319-320

revint assez vite à ses crayons et à ses pointes et para d'illustrations agréables nombre d'ouvrages.

René Carrère consacra deux films : *Corsica* et *Prix de Beauté* à essayer de transformer *ex abrupto* en vedettes la gentille Pauline Pô et la séduisante Lily Deslys, lauréates l'une et l'autre de deux des innombrables concours de beauté qui sévissaient alors (1). Comme Edouard Chimot, René Carrère renonça très vite au cinéma.

Quant à Marco de Gastyne, indiscutablement le plus doué et le plus intéressant des trois, si son activité fut plus durable, il ne semble pas plus que Chimot avoir trouvé les sujets dont il avait besoin, ce qui ne l'empêcha pas, cherchant sa voie dans toutes les directions, de donner de 1920 à la naissance du parlant, plusieurs films : *A l'horizon du Sud* (Choura Milena, Gaston Modot), *La Châtelaine du Liban*, d'après le roman de Pierre Benoît (Arlette Marchal, Ivan Petrovitch, Camille Bert), *Mon cœur au ralenti*, d'après le roman de Maurice Dekobra (Annette Benson, Olaf Fjord, Varvara Yanova) dont le plus intéressant est indiscutablement *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (Simone Genevois, Philippe Hériat, Jean Toulout, Gaston Modot, Paulais, Debucourt, Viguier). Puis plus heureux que ses deux camarades il poursuivit encore pendant quelque temps et spasmodiquement son œuvre cinématographique.

On peut encore rapprocher de ces trois noms celui de Donatien qui, décorateur et ayant à ce titre pénétré dans les studios, se lança dans la mise en scène d'abord en association avec E. E. Violet puis signa seul des films en tous genres (*L'Ile de la Mort*, *Pierre et Jean* d'après le roman de Guy de Maupassant, qui valut à Suzanne Desprès une de ses rares créations cinématographiques, *La Chevauchée blanche*) qui n'avaient de commun entre eux que l'interprétation du principal rôle féminin par la jolie Lucienne Legrand et une volonté bien arrêtée de leur auteur de toucher le plus vaste public possible, dussent les qualités réelles qu'il possédait y être sacrifiées.

Gaston Ravel et « Madame Récamier »

Quoique ne venant ni de la peinture ni de la décoration (2) c'est pourtant dans le domaine de la décoration, de la mise au point de

(1) *Après ces débuts sans lendemain, Pauline Pô rentra dans l'ombre et on n'entendit plus parler d'elle. Quant à Lily Deslys, elle devint Lily Damita et on la retrouve en vedette dans plusieurs films de collaboration internationale tournés à Vienne* *(V. p. 425)* *puis elle alla tenter sa chance à Hollywood.*

(2) *C'est seulement quand il renonça au Cinéma que Gaston Ravel, toujours en association avec Tony Lekain se lança pendant un temps, avant de se fixer à Cannes et de devenir le critique cinématographique de « L'Avenir de Cannes », dans le commerce des antiquités.*

l'atmosphère de ses films, que Gaston Ravel exerça son goût. Malheureusement ce goût, s'il est réel, n'est pas toujours exempt de mièvrerie. Gaston Ravel est cultivé, bien plus sûrement que nombre de ses confrères, il aime le Cinéma, il donne l'impression de le comprendre et d'être fermement résolu à le servir sans tomber dans le grossier ni le facile ; il connaît son métier, mais il donne aussi l'impression de se chercher et de demander à des prestiges extérieurs le moyen de toucher le public auquel il s'adresse. Ayant débuté à la veille de 1914 avec *L'Amoureuse aventure* et plusieurs films ayant Nelly Palmer pour vedette, il avait au début de la guerre réalisé quelques bandes patriotiques, puis était passé d'*Une femme inconnue* (avec Huguette Duflos) à *La Maison d'argile* (avec Yvette Andreyor, Suzanne Munte et Georges Mauloy) et avait dirigé la réalisation de trois des films qui avaient marqué les débuts de la firme de production fondée par René Navarre puis, après un séjour en Italie (1), il avait abordé le film populaire avec *Tâo* (Mary Harald, Andrée Brabant, Joë Hamman, André Deed). Après quoi, il avait demandé à Balzac les éléments d'un *Ferragus* dont René Navarre et Elmire Vautier avaient tenu les principaux rôles et à Alfred de Musset l'occasion de faire débuter dans *On ne badine pas avec l'amour* Lysiane Bernhardt, petite-fille de la célèbre tragédienne. Mais qu'il s'agisse de Balzac, de Musset ou de Beaumarchais dont il réunit les trois comédies : *Barbier de Séville, Mariage de Figaro* et *Mère Coupable* en un seul film *Figaro* dont le danseur Van Duren tint le rôle principal entre Jean Weber, Marie Bell et Arlette Marchal, qu'il s'agisse encore de l'adaptation de la *Jocaste* d'Anatole France (Sandra Milovanoff, Gabriel Signoret, Abel Tarride et Henri Fabert) ou d'un grand tableau d'Histoire comme *Madame Récamier* (Marie Bell, Le Bargy, Debucourt, Emile Drain, Françoise Rosay, Nelly Cormon, François Rozet, Victor Vina) inspiré de l'œuvre d'Edouard Herriot — Gaston Ravel a du goût même dans le choix de ses auteurs ! — le spectateur qui vient d'assister à la projection d'un de ses films n'est jamais pleinement satisfait : sans être gros mangeur il a la sensation de rester sur sa faim et il en veut à son hôte — à ses hôtes plutôt car, dès le lendemain de la guerre, Gaston Ravel s'était adjoint un collaborateur en la personne de Tony Lekain et ce n'était pas celui-ci qui pouvait lui apporter les qualités de solidité qui lui manquaient.

(1) *V. vol. II.*

Quelques autres

Très proche de celui de Gaston Ravel est le talent de Guy du Fresnay qui a du goût lui aussi, un goût délicat qui apparaît surtout dans une *Margot* où la jolie Gina Palerme trouva bien probablement son meilleur rôle. Guy du Fresnay renonça assez vite à la mise en scène, sans avoir manifesté complètement les qualités indéniables dont il était doué.

Edouard-Emile Violet, lui aussi, mit prématurément fin à son activité qui, plusieurs années durant, avait été grande et dont les manifestations les plus intéressantes sont l'adaptation respectueuse et adroite qu'il fit du roman de Claude Farrère : *La Bataille* avec pour vedettes Sessue Hayakawa et Tsuru Aoki qu'entouraient Jean Dax, Gina Palerme, Félix Ford, Cady Winter et *Le Voile du Bonheur*, transposition un peu froide mais intelligente de l'œuvre de Georges Clemenceau, qui présentait cette originalité d'être interprétée uniquement par des étudiants chinois et indo-chinois.

D. Bernard Deschamps qui, en 1921, s'était signalé par *L'Agonie des Aigles* (d'après *Les Demi-Solde* de Georges d'Esparbès) où, unissant très habilement la grandeur et le pittoresque, il avait tiré le meilleur parti de ses interprètes (Séverin-Mars, Gaby Morlay, Desjardins, G. Dalleu, Maupré) donna encore un beau rôle dans un genre très différent à Séverin-Mars dans *La Nuit du* 11 *septembre* puis s'éloigna malheureusement pendant plusieurs années des studios où il ne revint qu'après la naissance du parlant.

Lucien Lehmann se découragea lui aussi, trop rapidement, car dans *La Chimère* dont Edmond Van Daele était l'excellent interprète, il y avait les preuves d'un talent non dénué de personnalité. Jean Choux dont le talent s'était manifesté de façon intéressante fut, lui aussi, assez long à trouver les occasions de s'affirmer, mais il y réussit et donna plusieurs films comme *La Guerre sans armes*, *La Servante* (Th. Reignier) et surtout *La Terre qui meurt* où Madeleine Renaud laissa voir pour la première fois qu'il y avait en elle une sensible comédienne d'écran.

Ce ne sont pas les occasions qui manquèrent à Pierre Caron qui, après avoir été vraiment « le plus jeune metteur en scène du monde » lorsqu'il présenta son premier film *L'Homme qui vendit son âme au diable* (David Evremond, Charles Dullin, Gladys Rolland) où il y avait de vraies qualités au service d'un très heureux scénario de Pierre Veber le resta, de longues années durant, du moins dans la publicité, mais

gâcha ces qualités comme à plaisir au point qu'on n'en retrouva bientôt plus une seule (1).

Mais de ces hommes qui ne trouvèrent que difficilement dans les circonstances où ils étaient contraints de travailler, les appuis dont ils auraient eu besoin, celui qui aurait le plus mérité d'être aidé et qui le fut le moins, est bien certainement Robert Boudrioz.

Un méconnu : Robert Boudrioz

C'est en 1907 que Robert Boudrioz, qui était journaliste, avait débuté — très modestement — dans la vie cinématographique en fournissant des scénarios à Maurice Tourneur et à Emile Chautard. Puis, en 1917, ayant présenté un scénario à Jourjon, directeur de « l'Eclair », il se vit proposer de réaliser lui-même ce scénario (2). C'était une chance — ce fut probablement la seule que le cinéma offrit à Boudrioz. De cette chance naquit *L'Apre Lutte* dont Renée Sylvaire et Maurice Lagrenée furent les bons interprètes. Quelques autres films suivirent dont *Un*

---

(1) *Sans prétendre à donner la liste complète des noms qui parurent sur les écrans en tête de films français, il convient pourtant de citer ceux de Jean Bertin :* La Menace *(Chakatouny, Léon Bary, Jacqueline Forzane),* La Vocation *(Jaque Catelain, Eric Barclay) ; R. Dugès :* La GrandeEpreuve *(Desjardins, B. Jalabert, J. Murat, Georges Charlia, Michèle Verly) ; J.-J. Renaud :* Sept de pique *; Marcel Yonnet, en collaboration avec Léonce Burel et Yan B. Dyl :* La Conquête des Gaules *(Jean Toulout, D. Evremond) ; Frantz Toussaint :* In'ch Allah (*avec Napierkowska et Fabienne Fréa) ; Marcel Silver :* La Ronde de Nuit, (*d'après Pierre Benoît, avec Raquel Meller, Jacques Arnna, Léon Bary) ; Jane Bruno-Ruby :* La Cabane d'Amour (*d'après Francis de Miomandre, avec Arlette Marchal et Malcolm Tod ; Jean Cassagne :* Pardonnée (*avec Simone Vaudry, G. Péclet, G. Jacquet) ; Jean Legrand :* Souvent femme varie *(avec Gaby Morlay et Jean Murat) ; Jean de Size (supervisé par Henry-Roussell) :* Une Java *(avec Jean Angelo, Maria Russlana); René Hervouin :* Rêves de clowns *(avec les Fratellini); Routier-Fabre :* La Douloureuse méprise *(Louise Colliney, Eva Raynal) ; B. Simon :* Le Miracle de Lourdes *et* Charité (*Ch. Vanel, H. Debain, Alexiane) ; Jean Milva :* Le Perroquet vert *; Jacques Lasserre :* Pour Don Carlos *(avec Musidora); Jacques Riven :* Le Jockey Disparu *(Jean Angelo, Louise Colliney) ; Max Carton :* La Roche d'Amour *; Manzoni :* Il était deux petits enfants *(Henry Brasier et Emile Poncet);* Un gentleman neurasthénique *(Maurice Escande, Pizani, Harry James) ; Georges Devallières :* Hadhidje *et* Le Cafard, *deux films d'inspiration africaine ; Louis d'Hée :* L'Homme qui pleure (*A. Nox., Ch. de Rochefort, H. Baudin) ; Stouvenaut :* Le double piège *(P. Stephen).*

(2) *Voici les titres de quelques-uns des scénarios écrits à cette époque par Robert Boudrioz :* Accusée *et* Un père, s. v. p. *que Roger Lion réalisa,* Lorsque tout est fini...

Soir avec, pour vedette Germaine Sodiane qui allait bientôt devenir Germaine Fontanes (1919) et *Zon* qu'il réalisa aussi lui-même (1920). Puis ce fut *L'Atre.*

L'Atre, dont Maurice Schutz, Charles Vanel et Jacques de Féraudy tiennent les principaux rôles est, à plus d'un titre, une œuvre marquante dans l'histoire de l'art cinématographique français. Tout d'abord parce que son scénario porte pour signature un nom nouveau, le nom d'un homme qui jouera un rôle intéressant quoique peu bruyant, soit comme auteur, soit comme critique : Alexandre Arnoux. Intelligence aiguë, très grande souplesse d'esprit, curiosité sans cesse en éveil : telles étaient, sans parler d'une culture très étendue, les qualités qu'Alexandre Arnoux venait mettre à la disposition du cinéma. Ces qualités, qui ne couraient pas les studios, étaient précisément de celles qui pouvaient tirer le meilleur parti du nouveau moyen d'expression qu'était le cinéma, si les producteurs avaient daigné prêter un peu plus d'attention au nouveau venu et se rendre compte qu'il pouvait être pour eux une recrue de choix. Malheureusement, Alexandre Arnoux représentait ce dont ces Messieurs se méfiaient le plus : le non conformisme. Aussi, dès sa prise de contact avec eux eut-il à subir leur humeur capricieuse et toute puissante : *L'Atre* resta près de deux ans dans un tiroir avant de prendre place sur les écrans et c'est le second titre que ce film possède à retenir l'attention, car il constitue un exemple des mœurs qui régnaient encore dans les milieux industriels et commerciaux du cinéma français. Enfin, *l'Atre* entraînait les spectateurs dans un monde auquel producteurs et metteurs en scène étaient jusqu'alors restés à peu près étrangers : celui des paysans. Les vrais. C'était, en effet, un tableau de mœurs paysannes dont Alexandre Arnoux avait fourni les éléments à Robert Boudrioz et que celui-ci avait brossé avec beaucoup de soins et d'amour, en se tenant à égale distance de tous les poncifs et de toutes les conventions procédant soit du réalisme outrancier dont l'école d'Emile Zola avait fait son unique loi, soit de l'espèce de fadeur mise à la mode par les romans et les drames de George Sand. Entre les deux, il y avait place pour une vérité humaine. C'est cette vérité que l'on trouvait dans *L'Atre* qui dégageait un parfum très personnel et très français. Robert Boudrioz y affirmait une maturité de laquelle on pouvait attendre les œuvres les plus intéressantes (1). Malheureusement, de même qu'il avait attendu deux ans que son éditeur consentît à sortit *L'Atre* du tiroir, Boudrioz dut attendre encore

(1) *Pendant que* L'Atre *attendait de commencer sa carrière publique, son réalisateur avait été engagé par la Société Albatros qui réunissait à Montreuil les artistes émigrés de Russie. Pour cette société, Robert Boudrioz réalisa* Tempêtes *dont Mosjoukine fut la vedette. (V. p. 401.)*

deux ans avant de trouver un producteur qui acceptât de le faire travailler en lui confiant l'adaptation d'une pièce de Francis de Croisset *L'Epervier*, selon la formule « drame mondain » chère au cœur de tant de grands maîtres du cinéma français. *L'Epervier* ne fut qu'un film correct, correctement interprété par Sylvio de Pedrelli, Georges Tréville, Youcca Troubetzkoï et Nilda du Plessy : Robert Boudrioz n'était pas à son aise parmi les désœuvrés et les joueurs en habit qui s'affrontaient dans les trois actes de l'auteur de *Chérubin*. Après quoi, trois années s'écoulèrent encore avant que le nom du réalisateur de *L'Atre* reparût sur les écrans avec un film franco-allemand : *Vivre* dont Bernhard Gœtzke et Jaro Fürth tenaient les principaux rôles auprès d'Elmire Vautier, de Pierre Batcheff et de Candé et avec une sorte de vaudeville-opérette *Trois jeunes filles nues* (Jeanne Helbling, Annabella, Jenny Luxeuil) pour lequel Boudrioz était moins désigné que quiconque. Après quoi nul ne pensa plus à faire appel au talent d'un homme qui avait doté le cinéma français de l'immédiat après guerre d'une de ses œuvres les plus simplement humaines, les plus sobrement émouvantes. Boudrioz ne se découragea pas : il continua d'aimer le cinéma et de faire des projets : en 1946, il pense à une nouvelle version — parlante naturellement — de *L'Atre*.



64. Germaine Dulac *(Photo Elisa, Paris).*

65. Eve Francis, Jean Toulout et Gaston Modot dans *La Fête Espagnole*, de Germaine Dulac *(Scénario de Louis Delluc).*

66. Germaine Dermoz et Arquillière dans une scène de *La Souriante Madame Beudet*, de Germaine Dulac.

67. Un essai de déformation tenté par Germaine Dulac dans *La Coquille et le Clergyman*

2

L'AVANT-GARDE

Réaction

Robert Boudrioz est un des « cas » les plus tristes que présente la vie cinématographique française des années 1919-1929 et sans doute le plus représentatif des habitudes auxquelles cette vie était soumise. A moins que Robert Boudrioz n'ait été que l'homme d'un seul film — opinion hasardée qu'il est difficile de soutenir, étant donné les qualités de *Tempêtes* — on ne saurait, en effet, être assez sévère envers les dirigeants de maisons de production qui, des années durant, laissèrent inemployé un homme dont les preuves de talent étaient évidentes, non moins que les idées intéressantes, qui ne demandait qu'à travailler et qui ne posait pas à son travail des conditions inacceptables ou seulement gênantes.

La responsabilité des industriels et des commerçants est à cet égard d'autant plus lourde que « le cas Boudrioz » n'est pas unique et que, sans avoir à rechercher dans les zones plus ou moins obscures pour trouver des exemples qui viennent aggraver cette responsabilité, il en est un qui s'impose : celui de Germaine Dulac. Germaine Dulac fut, en effet, et tout au long de sa carrière, ce qu'il est convenu d'appeler « une incomprise » et en ceci son « cas » est à rapprocher de celui de Boudrioz. Mais il s'en éloigne profondément et heureusement parce que, très différente de Boudrioz qui était un timide et un résigné, Germaine Dulac n'était pas d'un tempérament à se soumettre : elle savait ce qu'elle voulait et rien ne l'arrêtait avant qu'elle eût atteint le but qu'elle s'était fixé. Sa persévérance, qui prenait tout naturellement les apparences d'un doux entêtement, était aussi inexorable que son intransigeance envers les idées dont elle s'était faite la servante : on le vit bien quand, engagée par une importante firme, dont le grand patron voulait sans doute imposer silence aux mauvaises langues assez audacieuses pour prétendre que tout ce qui ressemblait, peu ou prou, à de l'art l'effrayait, elle ne consentit pas à s'endormir dans la sécurité matérielle qui lui était faite, préféra rompre son contrat plutôt que de continuer à faire un travail qui n'était pas en accord avec ses idées ou plus simplement pour lequel elle ne jouissait pas de l'entière liberté dont elle avait besoin et retourna à son labeur difficile et incertain

mais indépendant. Ce n'est donc pas dans les deux films qu'elle fit pour cette firme (1) non plus que dans ceux qu'elle réalisa de 1917 à 1921 (2) et dont le dernier fut *La Mort du Soleil* (André Nox, Régine Dumien) qu'il convient de chercher la vraie personnalité de Germaine Dulac mais dans les nombreux petits films de métrage et d'inspiration très variés auxquels elle consacra le meilleur de son cerveau et de son cœur et qui lui valurent une véritable célébrité non seulement en France, mais encore dans tous les pays où l'amour du cinéma ne s'exprimait pas uniquement par l'empressement hebdomadaire des foules moutonnières devant les écrans, mais aussi par un désir de comprendre et un besoin de se former le goût manifestés par des amateurs de jour en jour plus nombreux qui commençaient à constituer une véritable élite au sein du public. C'est à ces élites éparses en Europe que s'adressaient les « essais » de Germaine Dulac. Le premier de ces « essais » fut *La souriante Madame Beudet* (1923) d après la comédie de Denys Amiel et André Obey qui venait de connaître un très vif succès sur une scène d'avant-garde.

Naissance de « l'Avant-Garde »

Venue de « l'Avant-Garde » théâtrale, *La Souriante Madame Beude* fut la première manifestation de « l'Avant-Garde » cinématographique qui s'était inconsciemment formée en France grâce à des hommes comme Louis Delluc, Riccioto Canudo, Marcel L'Herbier et quelques autres.

On a dit que « l'Avant-Garde » est un état d'esprit. C'est exact mais si, en effet, elle est avant tout un état d'esprit, « l'Avant-Garde » n'est pas seulement cela. Et ce qu'Albert Thibaudet a dit de la vie littéraire est valable pour la vie cinématographique : « Un mouvement littéraire nouveau a besoin de milieux fermés où il s'essaie en vase clos, trouve des mots d'ordre, un centre de ralliement, des camaraderies : salons, cafés, brasseries selon la mode de l'époque... » (3). Il n'est pas un

---

(1) *Les deux films tournés pour la Société des Ciné-Romans par Germaine Dulac sont* Gossette *(Régine Bouet, Monique Chrysès, J. Brindeau, Mad. Guitty, D. Evremond, M. Schutz, Charlia, Jean d'Yd) et* Antoinette Sabrier *d'après la pièce de Romain Coolus avec Eve Francis dans le rôle créé à la scène par Réjane, G. Gabrio, J. Toulout et P. Guidé.*

(2) *V. p. 189*

(3) *Albert Thibaudet : Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours (Stock. Edit. Paris 1936).*

mot de cette intelligente définition qui ne soit applicable au mouvement qui marqua la vie cinématographique des années 1920-1925.

La guerre n'était pas finie qu'une certaine partie du public s'était sentie insatisfaite de ce qui satisfaisait producteurs et exploitants et avait commencé de se demander si le cinéma ne pouvait vraiment pas faire autre chose que ce qu'il faisait. Les origines de cette insatisfaction étaient très diverses. Les uns transportaient dans le domaine cinématographique leurs goûts littéraires et s'ils n'éprouvaient qu'un plaisir incomplet à la projection des drames mondains chers à Charles Pathé, c'était parce qu'ils n'aimaient pas les romans de Georges Ohnet ou les drames de Paul Hervieu à l'usage des abonnés de la Comédie-Française. D'autres regrettaient les films de Georges Méliès. D'autres encore, qui sentaient confusément que le cinéma disposait de moyens dont le théâtre était privé, souhaitaient plus de liberté aux spectacles de l'écran : ils ne savaient pas bien comment cette liberté aurait pu s'exprimer mais le besoin qu'ils en éprouvaient était d'autant plus impérieux qu'il était plus vague. En même temps, pour des raisons purement commerciales, les programmes des salles de projection commençaient à accueillir des films d'origines diverses qui montraient à tous — sauf aux directeurs de maisons de production — qu'en effet il y avait à faire autre chose que ce l'on faisait. Un film comme *Forfaiture* qui, sorti des studios de Vincennes n'aurait sans doute pas été très différent de tous ceux dont Gabrielle Robinne, René Alexandre et Gabriel Signoret étaient les vedettes, avait montré aux moins clairvoyants qu'un sujet, si rebattu qu'il fût, pouvait être rénové par la forme qui lui était donnée et qu'il existait une forme cinématographique dont les metteurs en scène travaillant dans les studios français ne possédaient pas la recette. Les films de Charlie Chaplin qui, par leur sujet, ne différaient pourtant que bien peu de ceux de Max Linder et de Prince-Rigadin, en montrant la possibilité d'un comique cinématographique ne tirant pas ses effets du seul vaudeville, avaient fourni de nouveaux arguments à ceux qui croyaient à l'existence d'une vérité cinématographique très proche de la simple vérité humaine. Un peu plus tard, les films scandinaves révélaient un autre visage de cette vérité, celui de la poésie vu à travers les innombrables aspects de la Nature. Et ces révélations, il se trouvait une nouvelle génération pour les accueillir, celle des jeunes gens qui venaient d'avoir vingt ans ou allaient les avoir et qui, comme s'il leur eût suffi de naître aux environs de l'heure où le premier appareil de projection s'allumait dans le sous-sol du Grand Café pour avoir une plus exacte compréhension de ce que le cinéma contenait de richesses inemployées ou mal employées, voyaient en lui l'art de leur époque. Ils l'avaient toujours connu, ils s'étaient familiarisés avec lui pendant qu'ils apprenaient à lire et à sentir ; c'était par son truchement qu'ils

avaient découvert le monde. Il était donc naturel qu'arrivés à l'âge où l'on cherche à s'extérioriser, à se réaliser, l'écran leur apparût comme le meilleur moyen dont ils pussent disposer pour s'exprimer. Tout naturel aussi qu'ils eussent à l'égard du cinéma des exigences que leurs aînés n'avaient pas eues. Ces exigences, d'autres les avaient aussi qui n'avaient plus vingt ans et qui, renonçant au dédain que la plupart des hommes de leur formation littéraire et artistique témoignaient au cinéma, s'étaient penchés sur lui en se donnant la peine de chercher à comprendre et, ayant compris, l'estimaient à sa valeur et avaient entrepris de lui rallier des curiosités, des sympathies et même des vocations.

Une des premières à s'éveiller fut celle de Loïe Fuller : danseuse habituée à créer des spectacles féeriques dont la lumière, ingénieusement et habilement maniée, lui fournissait l'élément essentiel, elle vit dans le film le moyen qui lui permettrait de donner librement une forme à ses rêves et, dès 1920, en collaboration avec Gabrielle Sorère et sur un scénario de la Reine Marie de Roumanie, elle réalisa un film d'une originale ingénuité : *Le Lys de la Vie* qui fut salué par Léon Moussinac comme marquant l'apparition de la poésie sur les écrans. Dans ce film Loïe Fuller et Gabrielle Sorère avaient utilisé tous les truquages techniques connus à l'époque. Elles en avaient même imaginé un nouveau qui consistait dans l'utilisation d'images négatives intercalées au milieu d'images positives (1) ce qui produisait un très curieux effet d'irréalité. Mais découragée par le peu de succès que remporta *Le Lys de la Vie*, Loïe Fuller ne renouvela pas sa tentative, si intéressante qu'elle eût été jugée par beaucoup. De cette initiative isolée, le moins qu'on puisse dire est qu'elle montre bien que le cinéma commençait dès lors à s'évader du milieu professionnel et strictement fermé dans lequel il évoluait comme en vase clos. Cette évasion va se trouver facilitée par les hommes dont nous parlons plus haut et au premier rang desquels il faut placer, très différents l'un de l'autre, Louis Delluc et Ricciotto Canudo.

---

(1) *Une polémique s'institua même à ce sujet, certains journalistes ayant prétendu que c'était par erreur que la monteuse du film avait introduit ces images négatives dans la copie définitive du film. Enfin,* Le Lys de la Vie *a encore un titre à ne pas être oublié car un de ses rôles était tenu par un jeune homme que bientôt le monde entier du cinéma connaîtra sous le nom de René Clair.*

LOUIS DELLUC, APOTRE ET HOMME D'ACTION

JOURNALISTE et écrivain, c'est en journaliste que Louis Delluc s'était tout d'abord intéressé aux choses de l'écran et il avait été le premier à en parler avec discernement puis, suivant une pente naturelle, ayant écrit du cinéma, il s'était mis à écrire pour lui et ç'avait été *La Fête Espagnole* dont il avait fourni le scénario à Germaine Dulac (1) puis *Fumée Noire* qui avait été réalisé par René Coiffard. *La Fête Espagnole* était un fait divers, un fait divers très teinté de littérature, que dans la préface de ses « Drames de Cinéma » (2), Delluc analysait en trois lignes de la façon suivante : « Une femme sortie d'une vie facile, voire basse, y est ramenée par une situation violente et l'atmosphère trouble — enfin retrouvée — d'une fête populaire ». Germaine Dulac avait entouré ce fait divers d'une atmosphère qui en précisait singulièrement le sens par l'opposition constante qu'elle avait su établir entre la brutalité de l'action et le mouvement joyeux qui animait la ville servant de toile de fond à cette action. Et de cette atmosphère, de cette opposition se dégageait une poésie dont l'écran n'avait encore offert aucun exemple. L'interprétation d'Eve Francis, encadrée par Jean Toulout et Gaston Modot avait su unir fort heureusement le réalisme et la poésie que l'œuvre exigeait (3). *Fumée noire* était encore, mais dans une atmosphère plus littéraire, plus prétentieuse aussi, l'exploitation dramatique de cette irruption soudaine du

---

(1) *V. p. 191*

(2) « *Drames de Cinéma* » (La Fête Espagnole, Le Silence, Fièvre, La Femme de nulle part). *Editions du Monde Nouveau, Paris 1923. — On a souvent fait à Delluc un mérite d'avoir été le premier à donner une forme littéraire à un scénario de film et à publier ce texte en vue de sa lecture par le grand public. Delluc est assez riche d'initiatives variées pour que le mérite de cette idée soit rendue à celui qui l'a vraiment eue le premier et longtemps avant l'auteur de* Fièvre *c'est-à-dire à Jules Romains qui, dès 1920, publia à la N. R. F.* Donogoo, *scénario qui ne fut porté à l'écran qu'à l'époque du parlant et fournit à son auteur la matière d'une pièce qui fut créée le 25 octobre 1930 par Jouvet sur la scène du Théâtre Pigalle.*

(3) « *Louis Delluc a réalisé là un type quasi parfait de scénario... La réalisation est manifestement au-dessous de la vision originale... Mais c'est déjà très beau et c'est assez pour que nous voyions le possible, beaucoup mieux et plus haut que jamais.* » *(Léon Moussinac, Mercure de France.)*

passé dans le présent, de cette confrontation du présent avec le passé qui restera le thème favori, obsédant pourrait-on dire, sur lequel Louis Delluc construira toute son œuvre. C'est encore dans la préface de ses « Drames de Cinéma » qu'il s'est expliqué à ce sujet et très nettement, donnant à cette préférence des raisons d'ordre cinématographique : « Cette confrontation du présent et du passé, de la réalité et du souvenir par l'image est un des arguments les plus séduisants de l'art photogénique... (1). C'est œuvre délicate et parfois décevante. Il y faut la collaboration d'interprètes non seulement intelligents, mais encore intuitifs et de soins techniques tout spéciaux. Avec ces éléments strictement choisis, on peut atteindre à la précision psychologique de nuances que la poésie et la musique gardaient jusqu'ici jalousement. Je ne sais rien de plus tentant que de transcrire en « moving picture » la hantise du souvenir ou les retours du passé... »

« Atteindre à la précision psychologique »: voilà ce qui intéressait Delluc et ce qu'il tenta dans *Fumée Noire* plus encore que dans *La Fête Espagnole.* Peut-être joua-t-il un peu trop la difficulté en imposant à un public qui n'y était pas préparé un effort trop grand ? Peut-être le metteur en scène, R. Coiffard, ne fut-il pas aussi subtilement que Germaine Dulac le collaborateur dont Delluc avait besoin ? Quoi qu'il en soit, *Fumée Noire* ne retint pas aussi bien que *La Fête Espagnole* l'attention sympathique du public. Mais en dépit de cet échec, *Fumée Noire* reste un film intéressant en ceci qu'il contient nombre d'indications dont d'autres n'allaient pas tarder à faire usage, parfois de façon immodérée, notamment en ce qui concerne les surimpressions destinées à traduire les mouvements de la pensée.

Mais tout en se faisant scénariste, Delluc n'avait pas renoncé à son métier de journaliste ni à son apostolat en faveur de l'art cinématographique. Il avait même développé son action en groupant quelques-uns de ceux qui s'intéressaient à son effort en un « Ciné-Club » dont

---

(1) *On a souvent dit que Louis Delluc avait inventé le mot « Photogénie » et tous ses dérivés. C'est une erreur. Le mot « Photogénie » figure dans des dictionnaires antérieurs à l'invention du cinéma. Il figure également au chapitre XXIV du roman d'Edmond de Goncourt,* La Faustin — *dont la première édition est de 1881 — et il y possède exactement le sens que Delluc devait populariser : « ... Il était vraiment beau, ainsi que le disait la Faustin, le jeune lord Annandale, beau de la douceur mélancoliquement tendre de ses yeux bleus, beau de la frisure soyeuse de ses cheveux et de sa barbe, beau de la clarté* photogénique *qu'a seule la peau anglaise... » Louis Delluc s'est donc contenté de trouver le mot dont il avait besoin, d'utiliser ce mot dans un sens très strictement limité, d'en donner une définition précise à l'usage du cinéma. « La photogénie, c'est l'accord du cinéma et de la photographie » (« Photogénie », de Brunhoff, Edit. Paris) et d'en faire un terme professionnel particulier au monde du Cinéma.*

l'influence n'allait pas tarder à se faire sentir mais qui ne prendra sa véritable importance qu'après la mort de celui qui l'avait suscité (1924). Par ses articles, par ses critiques, Louis Delluc avait créé « l'état d'esprit Avant-Garde » ; en fondant le Ciné-Club, il avait donné au Cinéma « le milieu fermé », le « centre de ralliement » dont il avait besoin pour que cet état d'esprit portât ses fruits ; en écrivant des scénarios comme ceux de *La Fête Espagnole* et de *Fumée Noire* et en les confiant à des mains capables de les transformer en images, il avait amené à maturité les premiers de ces fruits et prouvé qu'il y avait en eux une saveur qui, pour être nouvelle, ne manquait pas d'agrément. Mais Delluc était exigeant envers lui-même comme il l'était envers les autres et tout cela ne lui paraissait qu'un début : son œuvre d'écrivain appelait un couronnement et comme il possédait la Foi, cette foi qui soulève les montagnes, de critique il se fit critiquable et, las d'être spectateur, descendit dans l'arène : « Est-il utile de discuter sur ce que l'on peut mettre dans un livre ? Ecrivez le livre ! Ne parlons plus du « comment » et du « pourquoi », ni du « pourquoi pas » de la dramaturgie cinématographique à son aurore. Composez ces films attendus ! »

Delluc alors composa — à la fois scénariste et réalisateur — *Le Silence, Fièvre, La Femme de nulle part, L'Inondation* (1), c'est-à-dire les quatre premiers films qui, depuis ceux de Méliès et ceux d'Emile Cohl, apportaient aux écrans quelque chose de nouveau, quelque chose qui marquait un effort pour libérer l'image de la matière, l'arracher au domaine du réel et la faire pénétrer dans celui de l'irréel, pour substituer la pensée aux gestes ou plutôt pour accompagner constamment ceux-ci du commentaire visuel des pensées, des souvenirs qui les ont provoquées ou qu'ils font naître.

Dans *Le Silence* comme dans *Fumée Noire*, Delluc a joué la difficulté en réduisant l'action au minimum : un de ces monologues intérieurs que Victor Hugo, avec ce sens des images dont il avait le secret, appelait : « Une tempête sous un crâne » : un homme seul, chez lui, un soir, retrouve par de modestes indices la vraie piste d'un drame où, naguère, il se crut justicier et où il ne fut que soumis à une influence criminelle. On devine à ce bref résumé, la largeur du fossé qui séparait un tel film de tous ceux qui occupaient alors les écrans. Mais ce fossé apparaîtra encore plus large et plus profond quand on saura que sur les cent quarante-neuf numéros que comporte le scénario du *Silence*, seuls les onze premiers, les vingt derniers et quelques-uns ici ou là, se rapportent à des actes directs, tous les autres ayant trait à des souvenirs ou à des suggestions. Bardèche et Brasillach disent de ce film

---

(1) *Ce dernier film fut tiré d'une nouvelle d'André Corthis.*

qu'il fut « une sorte d'exercice d'assouplissement de la syntaxe cinématographique ». C'est beaucoup dire : Delluc était déjà un maître qui pouvait se dispenser de tels exercices, mais ce qui est indiscutable, c'est que de cet exercice il ne fut pas toujours fait bon usage, la surimpression ayant été pendant quelque temps « la tarte à la crème » de tous les metteurs en scène qui prétendaient à la hardiesse et voulaient faire croire qu'ils avaient quelque chose à dire qui n'avait pas été dit avant eux ou qu'ils étaient capables de s'exprimer de façon originale et personnelle.

Fièvre qui vient ensuite (1921) fait une part bien moins importante aux innovations techniques et si le sujet du film est encore l'irruption brusque du passé dans le présent, le souvenir y tient peu de place. L'action se déroule tout entière dans un bar du Vieux-Port de Marseille : la femme du patron voit soudain entrer chez elle un matelot qu'elle a aimé et qui vient de débarquer par le dernier cargo. Il ramène une femme qu'il a épousée quelque part en Asie. A cause de cette femme qui ne ressemble à aucune de celles qui sont là, une rixe éclate entre le matelot et un client. Le matelot est tué. La police intervient, arrête la patronne. Restée seule, la petite Orientale s'aperçoit qu'une fleur qui l'attire depuis qu'elle est entrée parce qu'elle n'en a jamais vu de semblable est artificielle. Ce n'est qu'un fait divers, mais un fait divers singulièrement audacieux non seulement parce qu'il se situe dans un milieu où le cinéma ne s'était pas encore hasardé et parce qu'il utilise des personnages et remue des sentiments qui diffèrent profondément de ceux qu'on était alors habitué à y rencontrer, mais aussi et surtout parce que, de sa première à sa dernière image, il est lourd d'une poésie nouvelle, cette poésie des mauvais lieux et celle, non moins enivrante, des départs vers l'inconnu. Le mauvais lieu, l'évasion, les deux thèmes que l'après-guerre découvre, qu'il traite avec le plus de complaisance et qui, très vite, prendront place parmi les poncifs les plus certains de la littérature comme du théâtre. Mais, en 1921, il y a encore trois ans à attendre avant que le rideau du studio des Champs-Elysées qui, précisément, montre le Vieux-Port de Marseille étalé au pied de la colline de Notre-Dame de la Garde, se lève sur la *Maya* de Simon Gantillon. Ouvrir devant un public parisien et plus encore devant celui qui fréquente les salles de projection cinématographique la porte d'un bar de la rue Bouterie grouillant de filles et de matelots était, à cette date, non seulement une originalité mais une audace. La censure s'émut et sévit : pour qu'il fût projeté, Delluc dut amputer son film de quelques-unes de ses images les plus significatives. Mais même après ces mutilations, la poésie qui se dégageait de la projection gardait sa violente saveur et le public qui en subit le choc en fut quelque peu étourdi : on ne passe pas impunément de George Ohnet et Octave

Feuillet à Baudelaire et à Rimbaud. Etourdissement salutaire grâce auquel chacun se rendit compte que le cinéma n'avait pas fini d'étonner ses fidèles et qu'avec ses types pétris en pleine pâte humaine et fortement campés par Eve Francis, Gaston Modot, Edmond Van Daele, le clown Footit (1), *Fièvre* était une œuvre. Une œuvre, on s'en rendit encore plus exactement compte plus tard, qui, si elle n'est peut-être pas son chef-d'œuvre, est du moins la plus audacieuse, la mieux équilibrée et la plus simple aussi de toutes celles auxquelles Delluc a attaché son nom, une œuvre qui marque une date dans l'histoire du cinéma français parce qu'elle le fait pénétrer dans une zone jusqu'alors interdite où il trouvera la matière et mieux encore, l'atmosphère de quelques-uns de ses meilleurs films, ceux-là mêmes dont on est en droit de penser, selon que l'on obéit à des considérations d'ordre artistique ou à des préoccupations d'ordre moral, qu'ils sont ceux qui lui ont fait à la fois le plus de bien et le plus de mal, depuis *Cœur Fidèle* de Jean Epstein (2) jusqu'à *Quai des Brumes* en passant par *En Rade* d'Alberto Cavalcanti (3).

Avec *La Femme de nulle part*, qui, à quelques mois d'intervalle, succéda à *Fièvre*, Delluc revient encore une fois au thème du retour vers le passé ou plutôt de l'irruption du passé dans le présent. Il y revient non seulement parce que ce thème le poursuit, le hante, mais encore parce qu'il croit qu'il peut plaire, qu'il doit trouver « chez le spectateur une compréhension profonde », chacun ayant « une chose en lui ou une histoire qu'il croit morte et que les fantômes de l'écran ont tôt fait de ranimer » (4). Cette fois, il le traite à fond, sans recours au moindre pittoresque extérieur : « une femme âgée, usée, finie, fait un ultime pèlerinage à la maison qu'elle quitta pour son malheur, il y a trente ans ; elle y retrouve une jeune femme dans la même situation et surtout l'image de ses heures de joie et elle ne regrette pas d'avoir payé si durement le bonheur enfui » (5). Ce thème est littéraire certes — c'est ici, bien plus sûrement qu'à propos de *Fumée Noire* ou du *Silence* qu'il convient de le signaler sinon de le regretter. C'est même un de ceux auxquels la littérature revient le plus fidèlement (Victor Hugo : *Tristesse d'Olympio* ; Lamartine : *Le Lac* ; A. de Musset : *Souvenir* ;

(1) *Léon Moussinac qui, entre un poème et un recueil de vers ou un ouvrage de critique d'art commençait à s'intéresser au cinéma où, très vite, il se fera comme critique une place importante, tenait aussi un petit rôle dans* Fièvre.

(2) *V. p. 271 et sq.*

(3) *V. p. 280*

(4), (5) « *Drames de Cinéma* » *(Editions du Monde Nouveau, Paris, 1923) p. XIV.*

Henry Bataille : *Le Songe d'un soir d'Amour*, etc.), mais Louis Delluc le traite, ce thème, sans la moindre littérature : il en fait un poème visuel, composé des images les plus dépouillées, les plus directes que l'écran ait jamais accueillies, les plus émouvantes aussi dont Léon Moussinac a dit : « Nos yeux subissent ces images comme on subit l'élan d'un poème ou d'une mélodie. Jeu profond des blancs et des noirs... Un tel film crée surtout un état d'âme et j'en sais peu qui, ainsi, suggère davantage. L'image soulève en nous le sentiment, l'ébranle, le pousse et il ira de la sorte aussi loin que nous voulons qu'il aille. La visite du parc — « le vieux parc solitaire et glacé » — où une femme se heurte à chaque pas à un souvenir ancien, attirée comme une somnambule, par l'attrait d'un réveil sentimental ; la montée en vertige de l'escalier où l'étreinte se dénoua autrefois pour la fuite éperdue ; la route de passion douloureuse balayée par le vent, d'où vient et par où s'en va le drame, constituent des morceaux de photogénie remarquable. » C'était la première fois qu'un scénario aussi pauvre en complications matérielles — il n'y avait même pas le coup de revolver constituant le dénouement de *Silence* — mais aussi prodigue de nuances psychologiques était porté à l'écran. Ces nuances, Delluc avait réussi à les rendre sensibles en tirant de l'ombre tous les gestes, tous les regards, toutes les expressions de ses interprètes — Eve Francis, Gine Avril, Roger Karl, André Daven (1) — et aussi tous les aspects, tous les détails des choses... Ah ! ce n'est pas dans les images composées par Louis Delluc pour *La Femme de nulle part* que la nature peut être, sur le mode romantique, accusée d'impassibilité. La critique — la presse commençait à en posséder une — avait accueilli *La Femme de nulle part* avec un enthousiasme raisonné : le mot « chef-d'œuvre » était tombé de plusieurs plumes qui n'étaient pas stipendiées, notamment de celle de Marcel Achard — et peut-être est-ce bien à *La Femme de nulle part* au moins aussi justement qu'à *Fièvre* que ce mot peut être appliqué — mais le public s'enferma dans une réserve assez surprenante et qui ne trouve d'explication que dans la rupture que Delluc lui imposait quant aux habitudes qu'il avait si facilement prises en présence de l'écran ; le sujet de *La Femme de nulle part* ne répondait-il pas, en effet, fort exactement à la sentimentalité à laquelle ce public s'abandonnait lorsqu'il se trouvait dans une

---

(1) *André Daven, après quelques incursions dans le journalisme cinématographique, partit pour Hollywood. Il y tint quelques petits rôles notamment dans* Monsieur Beaucaire *puis il devint le manager de Rudolph Valentino, collabora à l'installation de la Paramount à Paris et se lança dans la production. Dans le même film parut pour la première fois un jeune acteur, Michel Duran qui renonça bientôt à l'interprétation et écrivit pour le théâtre et le cinéma.*

salle de théâtre ou lorsque chacun de ceux dont est composée son entité anonyme passait la soirée au coin de son feu, un livre en main. Traité en comédie dramatique, sonore de quelques-unes de ces belles tirades qu'Henry Bataille avait mises à la mode, le même sujet aurait bien probablement fait courir, des mois durant, les foules pâmées vers le Vaudeville ou le Gymnase : Louis Delluc aurait pu la faire cette pièce qui aurait tiré des larmes à toute la bourgeoisie de Paris et de la province, car il était aussi auteur dramatique, mais il avait eu le tort de trop aimer le cinéma et de croire trop tôt le public capable d'apprécier les mérites des intelligentes innovations qu'il lui apportait.

Ce fut une réserve plus grande encore que ce public opposa à *L'Inondation*, le dernier film de Louis Delluc et le premier dont on puisse dire qu'il se rattache au réalisme. Un réalisme discret — celui-là même qui convenait à la nouvelle d'André Corthis d'où le scénario était tiré car, sans doute pour se donner une chance de plus d'atteindre un public qui lui échappait, Delluc, cette fois, avait renoncé à être son propre scénariste —, un réalisme qui n'était pas très éloigné de celui des grands films de l'école suédoise, qui apparentait *L'Inondation* à *L'Atre* de Robert Boudrioz, un réalisme poétique qui se manifesta en quelques-unes des plus belles images que Delluc ait composées, des images de campagnes embrumées, de terres envahies par l'eau, des images aussi évocatrices dans leur humidité grisâtre et désolée que celles, brûlées de soleil et blanches de poussière, de *La Femme de nulle part*. Mais si belles que fussent ces images, la nature qui lui en avait fourni les éléments n'était pas ce qui intéressait Delluc, on l'avait bien vu avec *Fumée Noire*, *Silence*, *Fièvre* d'où elle était totalement absente : aux arbres, aux eaux, aux ciels, il préférait les visages et derrière eux les âmes, ces visages dont, mieux que quiconque à l'époque et par le seul usage de l'objectif — car il ne s'attachait pas au jeu de ses acteurs — il savait nuancer les expressions par lesquelles il traduisait idées et sentiments capables de révéler les âmes et c'est dans l'usage qu'il sut faire des images de ses deux interprètes préférés, Eve Francis et Edmond Van Daele, qu'il faut chercher ce qui fait la valeur du drame humain qu'est avant tout *L'Inondation* et ce qui constitue le vrai mérite de Delluc. Car c'est sans doute cela qui finalement caractérise l'attachante personnalité de l'auteur de *Fièvre*, cette préoccupation constante — on pourrait dire unique — de faire apparaître l'âme de ses personnages à travers leurs gestes et mieux encore à travers les expressions de leurs visages. De même qu'il avait attentivement regardé les grands films suédois, Delluc s'était penché sur *Forfaiture* de C. B. de Mille et sur Sessue Hayakawa qui en tenait le principal rôle (1). De celui-ci, il

(1) *V. p. 171 et sq.*

avait écrit qu'il était « le plus photogénique et sans doute le plus artiste des interprètes de cinéma » et il avait remarqué à quelle puissance et à quelle richesse d'expression atteignait le Japonais sans jamais ou presque jamais avoir besoin de recourir au geste. C'était à cette puissance et à cette richesse d'expression dans l'immobilité que Louis Delluc voulait atteindre et le premier en France il réussit à y amener ses interprètes. C'est encore dans *La Femme de nulle part* que ce mérite apparut aux yeux de la critique : « Ni cris, ni larmes, ni crispations mais des fixités, des attentes, une déformation des traits, des yeux immobiles dans la recherche, agrandis dans la peine, un sourire pitoyable puis, sous l'effort de la réflexion, le rétablissement progressif des lignes, la remise en équilibre. Sur ce visage (celui d'Eve Francis), l'âme sans cesse afflue, travaille et vit. Son pathétique vient de sa quasi-immobilité. »(1) Delluc, on le voit, avait réussi à faire comprendre et apprécier son effort.

Pour avoir, tout au long de son œuvre donné le pas à ce que l'être humain a de profond sur ce qu'il peut présenter de pittoresque extérieur, pour avoir, dans la composition des images dont ses films étaient faits, attaché tant d'importance à l'extériorisation de l'âme de ses personnages, pour avoir aussi patiemment cherché à atteindre cette « précision psychologique » qu'il avait fixée comme but à ses efforts et dont il était alors à peu près le seul à se soucier, Louis Delluc a fait œuvre d'initiateur (2). Est-il arrivé trop tôt ? Aurait-il été mieux compris s'il était venu quelques années plus tard ? Questions stériles. Son action n'a d'ailleurs pas été perdue car si, au lendemain même de *Silence*, de *Fièvre* et de *La Femme de nulle part*, d'autres *Silence*, d'autres *Fièvre*, d'autres *Femme de nulle part* ne sont pas sortis des studios des Buttes-Chaumont et d'Epinay, ce qu'il ne faut peut-être pas trop regretter, il n'y a pas beaucoup de films projetés dans la seconde période de l'histoire du cinéma muet qui aient échappé à l'influence de Delluc, à commencer par *La Souriante Madame Beudet* de Germaine Dulac (3) pour arriver à ceux dont Jean Epstein fut le réalisateur, de *Cœur fidèle* à *L'Affiche*, à ceux dont Ivan Mosjoukine fut la vedette et à quelques autres.

---

(1) *M. Hollebecque : « La Pensée française ».*

(2) *Lucien Wahl qui l'a bien connu et a été un de ses premiers collaborateurs à « Cinéa », a tracé de Louis Delluc ce portrait : « Grand garçon sensible, ironique, nonchalant et vif à la fois, poète jusqu'au fin fond, lutteur dès qu'il s'agissait de l'art quasi tout neuf du cinématographe dont il fut le premier théoricien clairvoyant et qu'il servit dans la pratique avec les moyens dont il disposait... S'était-il résigné tôt à la mort ? Je me le suis demandé souvent quand je me rappelais que deux ans avant la fin, bien portant, semblait-il, je l'entendais me dire à je ne sais quel propos : « Je ne vivrai pas longtemps ». (« Lettres Françaises », 4 octobre 1946.)*

(3) *V. p. 257 et sq.*

Canudo et « le 7e art »

Ricciotto Canudo est un personnage de moindre envergure. Si on voulait le caractériser d'un mot, on pourrait dire qu'il ne fut à l'endroit de la chose cinématographique qu'un amateur, un dilettante alors que Delluc était un professionnel dans le sens le plus large du mot. Mais comme cet amateur était intelligent et sympathique, qu'il avait de l'allure et de l'allant, du pittoresque et de l'entregent, l'action qu'il mena, pour être très différente de celle de Delluc, n'en présente pas moins un réel intérêt.

Italien d'origine, Canudo vivait à Paris depuis de longues années et, dès avant 1914, il s'était fait une place dans les milieux littéraires d'avant-garde. On connaissait de lui des articles, des poèmes, mais on connaissait encore plus sa personne que son œuvre et la feuille de lierre qu'il portait à la boutonnière de son veston était célèbre de Montparnasse à Montmartre. Sans attendre l'entrée en guerre de son pays, il s'était engagé et s'était bravement battu en Argonne dans les rangs de la légion garibaldienne puis il avait été envoyé à Salonique d'où il était revenu avec sur les manches les trois galons de capitaine et sur la poitrine l'étoile de la Légion d'Honneur et la Croix de guerre. Il s'était alors mêlé au mouvement futuriste de Marinetti dont il avait essayé d'acclimater en France les théories et avait découvert le cinéma pour lequel il s'était mis à batailler dans sa revue « Montjoye » et dans tous les journaux qui, comme « Les Nouvelles Littéraires » (1922) acceptaient qu'il y parlât de l'activité cinématographique et des problèmes intellectuels et artistiques que cette activité posait et qu'il en parlât avec une liberté, sur un ton et dans un style auxquels les milieux cinématographiques n'étaient pas habitués : « Le cinéma est né de la volonté et de la science et de l'art des hommes modernes pour exprimer plus intensément la vie, pour signifier, à travers les espaces et les temps, le sens de la vie perpétuellement neuve... L'œuvre cinématographique, le film, n'est en définitive que l'exaltation la plus immédiatement émouvante de l'écriture de la Lumière ! (1) »

En même temps, connaissant la force des mots, Canudo décidait que le cinéma serait dorénavant le « Septième Art » et, s'étant rendu compte de l'influence des petites chapelles et de l'intérêt qu'il y a pour un homme intelligent à être le grand homme d'une de ces petites cha-

(1) *Un choix de ces articles a été fait par Fernand Divoire et publié par les soins de celui-ci sous le titre : « L'Usine aux Images » (Etienne Chiron, édit., Paris 1927).*

pelles, il créait « le Club des Amis du Septième Art » (C. A. S. A.) où il groupa quelques cinéastes épris de nouveauté et de progrès et aux dîners duquel il allait très rapidement faire asseoir tout ce que Paris comptait de snobs. A la fin de ces dîners, une discussion était ouverte et on parlait... On parlait beaucoup et naturellement on ne manquait pas de dire des bêtises... Mais il arrivait aussi que des idées intéressantes fussent émises... Et si les bêtises l'emportaient sur les idées intéressantes, qu'importait ? Ce qui était plus important c'était que des hommes et des femmes qui, sans les dîners du C. A. S. A. n'auraient jamais pensé au cinéma, y pensaient, en faisaient l'objet des conversations qu'ils avaient ensuite dans les salons où ils fréquentaient, couraient voir les films dont Canudo et ses amis cinéastes leur avaient dit les mérites. Ainsi se formait pour les salles de projection une clientèle qui se serait crue déshonorée si elle n'avait pas eu des goûts différents de ceux de la masse et si elle n'avait pas affirmé hautement ses exigences, une clientèle pour la satisfaction ou pour l'exploitation de laquelle allaient pouvoir naître et vivre des entreprises rompant délibérément avec les habitudes des commerçants du film et rendant service aux initiatives les plus hardies. On a beaucoup plaisanté les snobs et l'on continuera de les plaisanter, ce qui n'empêche qu'ils sont utiles aux artistes et aux novateurs : les snobs ignoraient le cinéma — c'est à peine s'ils s'étaient rapprochés de lui au moment de *L'Assassinat du Duc de Guise* à cause de l'Académie et de la Comédie toutes deux françaises dont se recommandait la bande du « Film d'Art », mais ce mouvement d'intérêt avait été de courte durée. Grâce à Canudo et à son C. A. S. A. un snobisme cinématographique se créa qui allait assurer le succès de « l'Avant-Garde ». Le cinéma avait maintenant le « milieu fermé », le « vase clos » indispensable à ses essais, il avait des camaraderies, des centres de ralliement d'où il pouvait recevoir sinon des mots d'ordre, du moins des indications favorables à son évolution.

Excité par son succès, Canudo qui ne manquait ni d'idées, ni d'activité, élargit son action, répandant la bonne parole dans les milieux les plus divers : à la Bourse du Travail avec Séverin-Mars, au Salon d'automne avec René Blum. Il n'eut malheureusement pas la même chance quand, à l'exemple de Delluc, il voulut passer à l'action personnelle et le seul film dans le générique duquel son nom figura : *L'Autre Aile* que réalisa Andréani n'eut rien de ce qu'il aurait fallu pour lui donner le droit de prendre place à côté de *La Fête Espagnole* ou de *Fumée Noire*. Dans le domaine de la critique, Canudo n'a pas non plus l'importance de l'auteur de *Cinéma et Cie* car, s'il avait beaucoup d'idées dont quelques-unes d'un indéniable intérêt, ces idées restaient le plus souvent d'ordre général et théorique et il ne possédait pas comme Delluc une vue claire des possibilités du cinéma-moyen

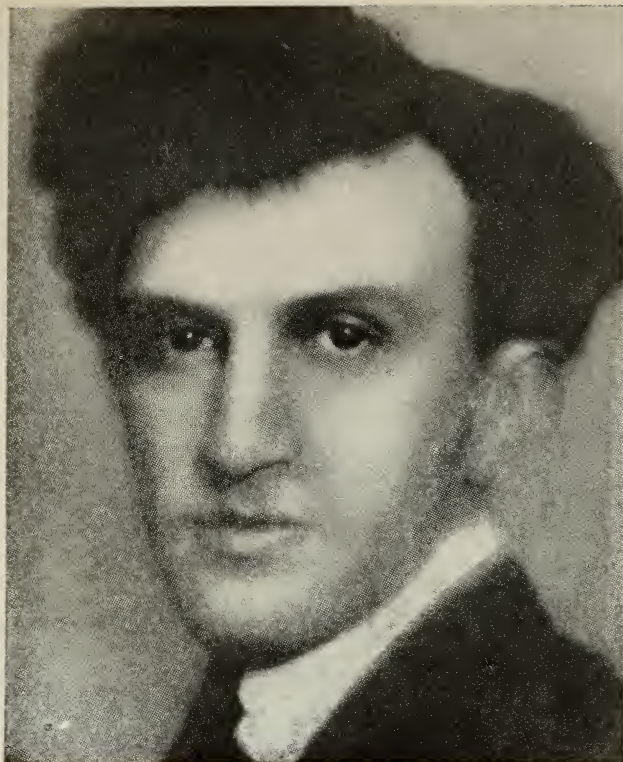
d'expression non plus que des fins vers lesquelles devait tendre le cinéma-art pour se réaliser complètement.

Le C. A. S. A. et « le Ciné-Club »

C'est donc seulement à titre d'animateur et de créateur d'un nouveau snobisme que Canudo peut être rapproché de Delluc, mais comme celle de tous les animateurs qui ne sont guidés que par des considérations d'opportunité, son influence prit fin en même temps que lui : en effet, lorsque Canudo mourut, le C. A. S. A., instrument de son influence, disparut également. Au contraire, le « Ciné-Club », œuvre de Delluc trouva tout naturellement le moyen de survivre à son fondateur et d'entretenir l'état d'esprit que celui-ci avait créé. Sous le titre de « Ciné-Club de France », présidé successivement par René Blum et par Léon Poirier, il mena pendant plusieurs années une action des plus intelligentes et des plus efficaces, organisant au Vieux-Colombier des conférences d'un indiscutable intérêt (1) et au Colisée des séances de projection qui firent connaître les films les plus remarquables des écoles étrangères et les moins faits pour une exploitation régulière, même lorsqu'ils étaient interdits par la censure, comme *Le Cuirassé Potemkine* ou *La Sorcellerie à travers les âges*, ces séances exclusivement réservées aux membres du Club ayant un caractère privé qui leur permettait d'échapper aux rigueurs administratives.

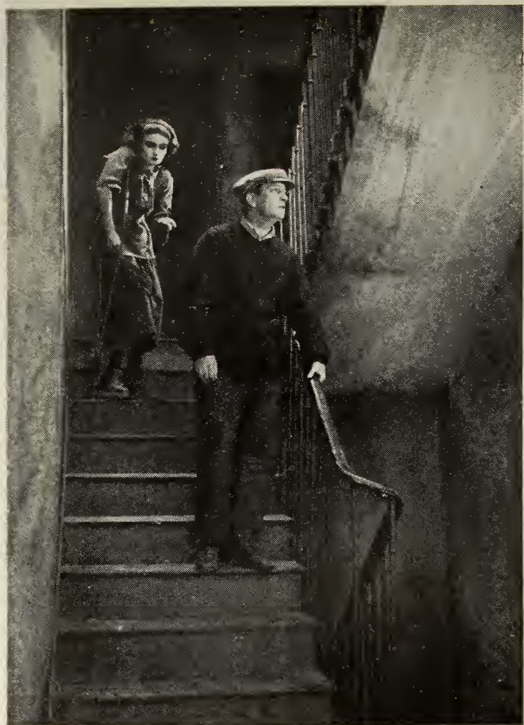
---

(1) *La plupart de ces conférences ont été publiées dans la collection « L'art cinématographique » (Alcan édit. Paris).*



68. Jean Epstein.

69. Une scène de plein air de *La Belle Nivernaise*, de Jean Epstein.



70. Léon Mathot et Marie-Antonine Epstein dans un scène de *Cœur Fidèle*, de Jean Epstein.



71. Une image de Marguerite Gance dans *La Chute de la Maison Usher*, de Jean Epstein.

72. La scène finale du *Lion des Mogols*, de Jean Epstein. Au centre Ivan Mosjoukine, à droite Nathalie Lissenko.

GERMAINE DULAC
CŒUR DE L'AVANT-GARDE

1° « La Souriante Madame Beudet »

C'est dans cette atmosphère dont le mérite revenait à Louis Delluc et à Canudo que Germaine Dulac, dont les premiers films avaient révélé une attachante personnalité, présenta *La Souriante Madame Beudet* qui produisit une sensation profonde dans le monde cinématographique. Tiré d'une comédie de Denys Amiel et André Obey qui, créée sur une petite scène d'avant-garde, avait contribué à mettre en évidence ce qu'il y avait d'intéressant dans « la théorie du silence » dont se recommandait alors la jeune école dramatique, le scénario de *La Souriante Madame Beudet* est un épisode de la vie d'une provinciale insatisfaite et romanesque — une sorte de Madame Bovary, mariée non plus à un modeste médecin normand, mais à un petit commerçant chartrain — qui, avide de s'évader de son existence médiocre, s'abandonne à ses rêves et cela jusqu'à faire le geste qui lui permettra d'être débarrassée de son mari. Mais à ces rêves quelque peu romantiques, la vie apporte un dénouement mesquin qui ne manque pas d'ironie. Comédie psychologique qui semble assez peu faite pour être portée à l'écran et à laquelle Germaine Dulac n'aurait peut-être pas pensé si, avec *Fumée Noire* et surtout avec *Le Silence*, Louis Delluc n'avait démontré que le cinéma était capable d'atteindre à cette « précision psychologique » qu'il avait fixée comme but à ses efforts d'auteur et de réalisateur et, mieux encore, de rendre sensible par des moyens qui lui étaient personnels, tout ce que, en vertu de « la théorie du silence » les auteurs de la comédie avaient laissé inexprimé. Germaine Dulac avait même pensé que l'on pouvait aller plus loin que Delluc dans le domaine de l'analyse psychologique. C'était, en effet, à la mémoire seule de ses personnages que Delluc avait demandé de lui fournir les éléments de certaines images chargées de nous faire connaître le passé de ces personnages, images qu'il intercalait parmi les images de gestes et d'actes réels accomplis par ceux-ci. Germaine Dulac eut l'idée d'ajouter l'imagination à la mémoire et ce sont des images vues à travers une imagination exaltée que, poussant l'analyse psychologique plus loin que Delluc, elle compose afin de rendre sensibles au spectateur des nuances nou-

velles de l'état d'âme de son héroïne. Pour y parvenir elle use de toutes les ressources que la technique met à sa disposition : déformations, ralenti, etc. Et, au passage, elle enrichit cette technique de procédés nouveaux. Voici donc le placide Monsieur Beudet qui nous apparaît tel que sa femme le voit : monstre grimaçant bondissant sur elle, toutes griffes dehors à la façon d'un tigre prêt à la dévorer. Cette initiative n'aurait peut-être pas reçu l'approbation complète de Delluc qui se plaisait à dire : « L'écran demande, appelle, exige tous les raffinements de la technique, mais le spectateur n'a pas à savoir le prix de cet effort ; il n'a qu'à regarder l'expression et à la recevoir toute nue ou lui paraissant telle. » En recommandant cette discrétion, Delluc, une fois de plus, était en avance sur son époque qui se laissait un peu trop facilement griser par la technique et s'abandonnait à cette griserie sans la moindre pudeur. Mais même si l'initiative de Germaine Dulac avait été jugée trop hardie par Louis Delluc, elle n'en était pas moins intéressante et elle produisait sur le spectateur un effet d'autant plus remarquable que, à côté de ces passages de virtuosité où elle exprimait si fortement les écarts d'imagination de son héroïne, Germaine Dulac faisait preuve, tout au long de son film, d'un sens très exact de l'intimité, de la vie quotidienne et du détail capable de faire comprendre la psychologie de ses personnages qu'incarnaient de la meilleure façon Germaine Dermoz et Arquillière.

L'œuvre de Germaine Dulac possède encore une autre originalité étant le seul film d'essai dont une grande firme de production ait pris l'initiative. On retrouve, en effet, dans le générique de *La Souriante Madame Beudet* la signature du « Film d'Art », le « Film d'Art » de *L'Assassinat du Duc de Guise* ! Les mérites de *L'Assassinat du Duc de Guise* n'étaient pas tels qu'on s'était plu à les regarder en 1909, le caractère du film étant plutôt dans la mise au point que dans l'innovation. « Le Film d'Art » n'en avait pas moins donné des espoirs. Malheureusement la mise au point à laquelle ils avaient procédé avec *L'Assassinat du Duc de Guise* avait suffi aux dirigeants de cette firme qui, des années durant, se contentèrent de fouler le même sentier, la même grand'route, si l'on préfère : ç'avait été le triomphe de l'adaptation sans que l'aspect cinématographique du problème que constitue une adaptation parût même être envisagé. Tirés de drames romantiques, de comédies boulevardières, de romans en tous genres, les films sortis des studios du « Film d'Art » se succédaient, toujours interprétés par des acteurs auréolés d'une popularité qu'ils avaient acquise sur les scènes subventionnées aussi bien que sur les boulevards ; ils plaisaient au public pour lequel ils étaient faits mais on ne pourrait pas en trouver parmi eux un seul qui ait apporté quelque chose à l'art cinématographique. « Le Film d'Art » avait changé de mains mais, dirigé par Vandal

et Delac, il n'avait en rien modifié les méthodes inaugurées par les frères Laffitte (1) car, dans le temps où Germaine Dulac préparait *La Souriante Madame Beudet*, René Le Somptier, au studio de Neuilly, terminait *La Dame de Monsoreau* (Geneviève Félix, Rolla-Norman, Jean d'Yd) dont l'unique ambition était évidemment de faire pièce aux *Trois Mousquetaires* de Diamant-Berger. *La Souriante Madame Beudet* est, dans la production du « Film d'Art », une exception qui doit être inscrite à l'actif de Vandal et Delac, une exception à côté de laquelle il convient de placer *Knock* que René Hervil réalisa en 1925 (Fernand Fabre, René Lefebvre, Luce Fabiole) et qui marque un très heureux effort, sinon vers le surréalisme du moins hors des sentiers battus du réalisme. Le mérite de *La Souriante Madame Beudet* ne prend toute sa valeur que si l'on se souvient que 1923 est l'année qui vit sortir des studios français : *La Roue* d'Abel Gance et *Le Brasier ardent* de Volkoff et Mosjoukine, *La Femme de nulle part* de Louis Delluc, *L'Auberge rouge* et *Cœur Fidèle* de Jean Epstein, *Le Marchand de Plaisirs* de Jaque Catelain et aussi *Les Opprimés* et *Violettes Impériales* d'Henry-Roussel, *Kœnigsmark* de Léonce Perret, *Le Costaud des Epinettes* de Raymond Bernard, *L'Affaire du Courrier de Lyon* et *Geneviève* de Léon Poirier, *La Légende de Sœur Béatrix* de Jacques de Baroncelli, *La Gosseline* de Louis Feuillade. Ainsi située, l'œuvre de Germaine Dulac prend toute sa signification et toute sa valeur.

2° Avatars et déboires

Au lendemain de *La Souriante Madame Beudet*, on aurait pu suppose que Germaine Dulac allait pousser dans la voie où elle venait de faire faire au cinéma un pas important. Il n'en fut rien. Douée d'un esprit constamment en éveil et prompt à découvrir des aspects de la vérité cinématographique là même où celle-ci ne se hasardait que rarement, Germaine Dulac était, pour son cher cinéma, capable de bien des choses

---

(1) *Charles Delac s'attachait surtout à la partie administrative et commerciale de l'affaire. Il devint en* 1928 *président de la Chambre Syndicale française de la Cinématographie où jusqu'en 1940 il joua un rôle important. Marcel Vandal s'occupait de la direction artistique de la production, ne dédaignant pas d'assurer personnellement la réalisation de certains films comme* Graziella *(Nina Vanna, Dehelly père et fils, Antonin Artaud),* Fleur d'Amour *(de Féraudy, Van Daele, Rose Mai, Arvel, Thérèse Kolb),* Le sous-marin de cristal *(Tramel, René Lefèvre),* L'Eau du Nil *(Lee Parry, Jean Murat, Maxudian). Dans tous ces films, Marcel Vandal avait pour assistant André Berthomieu qui, très vite, devait à son tour devenir réalisateur.*

sauf de refaire ce qu'elle avait déjà fait : répondant aux propositions que lui fit Louis Nalpas, au nom de la Société des « Ciné-Romans », car le grand succès de *La Souriante Madame Beudet* avait attiré sur elle l'attention des producteurs sans en exclure ceux qui étaient le moins capables de la comprendre et de lui permettre de s'exprimer, elle accepta l'engagement qui lui était proposé pour travailler dans la même équipe que les René Leprince, Desfontaines et Luitz-Morat. Résultat d'une double erreur — ou plutôt d'une double illusion — car Louis Nalpas était convaincu — et de très bonne foi — que Germaine Dulac avait assez de ressources, que son talent était assez riche, pour infuser un sang nouveau au genre dans lequel sa maison s'était spécialisée et Germaine Dulac — de non moins bonne foi, on s'en doute — avait cru que, connue comme elle l'était, de celui qui l'engageait, celui-ci n'allait pas lui demander de faire ce dont les autres metteurs en scène de la maison s'acquittaient à la satisfaction générale et que, s'il venait la chercher, c'était pour lui permettre de faire sinon complètement ce dont elle rêvait mais du moins de chercher une formule nouvelle — une sorte de compromis — dans laquelle l'art et le commerce trouveraient également leur compte. Le résultat de cette double illusion fut un film à épisodes, *Gossette* qui ne portait la marque de Germaine Dulac que par la conscience avec laquelle il avait été réalisé et qui ne valait guère mieux que tous ceux qui assuraient la prospérité et la vogue populaire de la Société des « Ciné-Romans ». La déception qu'éprouva Germaine Dulac fut sans doute à ce point visible qu'en guise de compensation on accepta de la laisser s'évader du réalisme banal et de la sentimentalité mélodramatique pour faire un petit tour dans le fantastique légendaire. Et ce fut *Le Diable dans la ville* (sur un scénario de J.-L. Bouquet) qui aurait constitué un très intéressant retour au vrai cinéma — celui de Georges Méliès — si Germaine Dulac avait eu la possibilité de matérialiser librement, pleinement, ce qu'elle avait en tête mais qui, cette liberté ne lui ayant pas été accordée, est un film plus riche d'intentions et d'indications que de réalités.

Ces deux expériences ayant fourni aux deux parties en cause la preuve qu'un *modus vivendi* profitable à l'une comme à l'autre n'était pas facile à trouver et une occasion s'étant offerte à elle, Germaine Dulac reprit sa liberté pour aller tourner en combinaison internationale avec quelques-uns des Russes dissidents de Montreuil, *Ame d'Artiste* (Nicolas Koline, Ivan Petrovitch, Charles Vanel, Mabel Poulton, Gina Manès, Yv. Andreyor) qui sembla prouver que le compromis entre l'art et le commerce n'était pas impossible à trouver. Comme si elle eût voulu mettre à profit l'expérience qu'elle venait ainsi d'acquérir, Germaine Dulac revint alors aux « Ciné-Romans » pour qui elle tira un film d'une comédie dramatique de Romain Coolus ; *Antoinette*

Sabrier à laquelle Réjane avait, sur la scène du Vaudeville, fait remporter un succès qui lui avait ouvert les portes de la Maison de Molière. Interprété par Eve Francis qu'entouraient Jean Toulout — Germaine Dulac retrouvait là deux de ses interprètes de *La Fête Espagnole* — Gabriel Gabrio et Paul Guidé, ce film, d'une distinction très « Comédie-Française » en dépit des décors d'une note assez moderne, mais terriblement froid, fut encore une expérience — une expérience qui ne réussit pasmieux que les précédentes à rendre viable cette union de la carpe et du lapin qu'est un film répondant à la fois à des préoccupations commerciales et à des ambitions artistiques — mais ce fut la dernière : Germaine Dulac dit adieu à la Société des « Ciné-Romans » et, n'obéissant qu'à ses aspirations personnelles, elle se lança dans des expériences d'un autre genre, celles-là mêmes auxquelles depuis des années se livraient autour d'elle des jeunes gens qui, si audacieux qu'ils fussent persuadés d'être, n'étaient jamais allés dans leurs audaces aussi loin que Germaine Dulac, le jour où elle avait entrepris *La Souriante Madame Beudet*.

3° Avant-Garde Pure : Films « sans sujet »

De cette période — fin 1926 à fin 1928 — datent cinq films extrêmement personnels et qui marquent dans l'histoire de « l'Avant-Garde » française et, mieux encore, dans l'histoire de l'art cinématographique une tendance nouvelle et des plus intéressantes : *La Coquille et le Clergyman* — le moins personnel des cinq, sa personnalité ayant eu à collaborer avec celle, non moins forte de l'auteur du scénario, Antonin Artaud — film surréaliste ; *L'Invitation au Voyage* — premier film de poésie pure, si l'on peut dire, traduction en images d'un goût très délicat et très sûr du poème de Baudelaire ; puis trois films d'inspiration purement musicale : *Disque* 927 — interprétation visuelle de quelques pages de Chopin, *Arabesque* d'après Debussy, *Thèmes et Variations*. Peut-être est-ce dans ces cinq films « sans sujets » et particulièrement dans les trois derniers qui répondaient si pleinement à sa nature, car Germaine Dulac était profondément musicienne, qu'il faut chercher l'expression la plus complète, la plus libre de son talent et de sa personnalité, sans oublier le petit documentaire sur « la germination d'un haricot » auquel un très intelligent emploi du procédé dit « tour de manivelle » conférait des apparences féeriques et qui fut pour elle, sans qu'elle l'eût cherché, ce qu'*Entr'acte* fut pour René Clair. Dans ces films et dans l'action qu'elle a menée par la plume et par la parole, collaborant à tous les journaux et à toutes les revues qui avaient le courage d'accepter des articles en marge du conformisme

de l'heure, faisant des tournées de conférences en province et à l'étranger, présentant des rapports aux congrès, professant à l'Ecole de photographie et de cinématographie de la ville de Paris et défendant en toutes circonstances et en tous lieux les idées qui lui étaient chères et notamment l'importance du rythme, qualité essentielle, selon elle, de l'œuvre cinématographique. Et aussi la mission — cette mission en laquelle elle croit profondément, ardemment — de compréhension de peuple à peuple et de rapprochement par-dessus les frontières aussi bien intellectuelles que géographiques, en laquelle elle voit pour le cinéma le seul moyen dont il dispose de se racheter de toutes les erreurs qu'il commet et de toutes les fautes que le forcent à commettre les commerçants qui ne voient en lui qu'un instrument plus propre que les autres à leur permettre de faire fortune.

De quelque point de vue qu'on examine sa personnalité et son œuvre, Germaine Dulac mérite de tenir une place importante dans l'histoire du cinéma. « C'est autour de sa pensée et autour de son œuvre que se sont cristallisés en grande partie les principes sur lesquels une intelligence du cinématographe peut s'appuyer pour se grandir » a dit d'elle Marcel L'Herbier (1) et l'on ne saurait mieux dire. Cette place doit être toute proche de celle qu'occupe Louis Delluc au-dessus de qui on devrait, sans hésitation, la placer s'il ne l'avait chronologiquement devancée. Comme lui, en effet, elle eut des idées personnelles sur l'art cinématographique, comme lui, et peut-être avec plus de conviction, de foi et de ténacité que lui, car Delluc n'était pas exempt d'un certain détachement sceptique, elle lès exprima par la presse et le livre ainsi que par la conférence, à quoi l'auteur de « Cinéma et Cie » ne se hasarda jamais, comme lui elle mit ses idées en pratique, mais moins intransigeante que Delluc elle admit que ces idées ne pouvaient pas être érigées en règles générales et elle accepta de travailler dans des conditions et pour des fins contre lesquelles elle menait le bon combat et cela sans renoncer pour si peu que ce fût à ses convictions non plus qu'à ses aspirations. Comme Delluc enfin, elle exerça une influence sur certains milieux cinématographiques, influence plus profonde, plus durable que celle de son prédécesseur, celui-ci étant disparu trop tôt pour que son action produisît tout son effet dans un monde évoluant aussi rapidement que celui du cinéma. On avait discuté autour de *Fièvre*, on se battit pour et contre *La coquille et le Clergyman* et surtout pour et contre *L'Etoile de Mer* de Man Ray et *Un Chien Andalou* de Bunuel qui n'existèrent que parce que Germaine Dulac avait découvert et démontré que l'on

---

(1) *Marcel L'Herbier : « Intelligence du cinéma » (Editions Correâ, Paris 1946.)*

pouvait faire des « films sans sujet » c'est-à-dire des films dépourvus de « sujet » selon le sens que les commerçants donnaient à ce mot, des films qui tendaient vers ce cinéma pur auquel Germaine Dulac croyait avec autant de conviction profonde que l'abbé Bremond à la « poésie pure » et dont *Entr'acte* de René Clair est resté le plus durable, le plus célèbre exemple.

Enfin, Germaine Dulac a senti tout ce que la musique et le cinéma peuvent tirer d'intéressant d'une collaboration intelligente et sensible et dans ce domaine encore elle est en avance sur son époque, bien que, plus que quiconque, elle ait fait des adeptes parce que plus que quiconque elle était convaincue et désintéressée. Et c'est en définitive à elle que « l'Avant-Garde » française a dû son existence.

Visages multiples de « l'Avant-Garde »

« L'Avant-Garde » est un état d'esprit ; c'est aussi une expression commode derrière laquelle se dissimulent des hommes et des choses si différents qu'il n'est pas facile de distinguer quel en est le contenu exact. René Clair, par exemple, appartient à « l'Avant-Garde, » c'est indiscutable, il en fut même un des chefs de file, un des dieux, mais il n'est pas moins évident que Marcel L'Herbier y a appartenu lui aussi alors qu'aucun de ses films n'a été projeté dans l'un ou l'autre des sanctuaires de « l'Avant-Garde ». Pour essayer d'y voir clair, le plus simple est d'examiner successivement le cas de tous ceux qui ont été considérés comme appartenant à cette fameuse « Avant-Garde ». Peut-être parviendrons-nous à distinguer ceux de qui cette réputation est usurpée de ceux qui y ont droit pour y avoir non seulement tenu une place mais surtout pour y avoir exercé une influence.

Et tout d'abord ceux qui n'ont existé que pour et par « l'Avant-Garde ». Et au premier rang de ceux-ci, Man Ray, photographe américain qui, avec ou sans la collaboration du poète surréaliste Robert Desnos, réalisa plusieurs films : *Emalk Bakia*, *Le Retour à la Raison*, *Le Château du Dé* et surtout *L'Etoile de Mer* qui mérite sans doute d'être regardé comme le chef-d'œuvre du surréalisme cinématographique. Robert Desnos qui signa le scénario de ce film avait fort bien compris que si un artiste, las du réalisme et désireux de s'en évader, cherchait les moyens d'expression capables de l'aider à matérialiser son rêve, c'était, mieux que partout ailleurs, au cinéma qu'il pouvait les trouver. Man Ray qui possédait toutes les ressources de son métier lui prouva péremptoirement qu'il ne s'était pas trompé en composant quelques-unes des plus belles, des plus évocatrices, des plus poétiques images qui aient jamais été fixées sur la pellicule sensible. Ces images tiraient

bien plus leur valeur de l'art avec lequel leurs éléments avaient été choisis et assemblés que de l'art avec lequel le mouvement leur donnait les apparences de la vie — ce qui était parfaitement légitime puisque ce que les auteurs avaient voulu éviter c'était précisément le réalisme de la vie. C'étaient plus des images de photographe ou de graveur que des images de cinéaste. L'œuvre pourtant restait cinématographique dans son ensemble par la façon dont les images s'enchaînaient les unes aux autres, naissaient les unes des autres comme les visions successives d'un rêve. Jamais le cinéma n'avait atteint à une perfection aussi raffinée. Et aujourd'hui encore on ne voit rien à comparer à *L'Etoile de Mer* de Man Ray.

Eugène Deslaw est, lui aussi, un des représentants les plus purs de « l'Avant-Garde » avec *Montparnasse, Les nuits électriques* et surtout *La Marche des Machines* (ce dernier en collaboration avec Boris Kaufmann) (1). Dans ces trois films qui constituent tout son bagage et plus particulièrement dans le dernier qui peut être regardé comme l'expression la plus complète de ses idées et de son talent, Deslaw se meut dans un domaine aussi éloigné que possible de celui de Man Ray. Alors, en effet, que c'est par leur imprécision, le flou de leurs contours que valent les images composées par celui-ci, Deslaw ne se laisse jamais effrayer par ce qu'il peut y avoir de net, de brutal dans les tableaux en face desquels il braque son objectif, qu'il s'agisse des enseignes lumineuses des *Nuits électriques* dont il exprime l'étourdissante féerie aussi bien que des gestes mécaniques des monstres d'acier de *La Marche des Machines* ; alors encore que Man Ray ne craint pas de nous montrer des images quasi immobiles, c'est au contraire dans le mouvement, dans le mouvement seul, un mouvement souvent frénétique et presque désordonné que Deslaw cherche la valeur, la beauté du spectacle qu'il nous offre. Man Ray compose des images fluides qui s'insinuent en nous, Deslaw des images qui comme des coups de poing nous laissent « knock-out »... (2).

Il suffit de comparer, même sommairement, l'art de chacun de ces deux hommes pour se rendre compte des ressources de talent dont « l'Avant-Garde » disposait et on ne comprend vraiment pas que des réalisateurs — sinon des producteurs — intelligents aient complètement ignoré un Man Ray et qu'ils n'aient eu recours à Deslaw que pour des travaux indignes de sa personnalité (3).

---

(1) *Boris Kaufmann est le frère de Dziga-Vertoff, (v. vol. II).*

(2) *Le nom de Boris Kaufmann se retrouve à côté de celui de Jean Lods, dans le générique d'un autre film d'avant-garde qui, sans avoir le charme poétique de* L'Etoile de Mer *ni la puissante originalité de* La Marche des Machines *ne manque pas de force évocatrice :* Vingt-quatre heures en trente minutes.

(3) *Deslaw ne fut par la suite que chef monteur, assistant de réalisateur* (La Guerre des Gosses) *et technicien de doublage.*

Non moins intéressant, non moins significatif le film de Luis Bunuel et Sàlvador Dali (pour le scénario) : *Un Chien andalou* dont le surréalisme singulièrement plus agressif provoqua un des plus beaux tumultes que connurent les milieux de « l'Avant-Garde » (1) où pourtant on ne se scandalisait pas facilement. Les auteurs du *Chien andalou* obéissaient-ils à des préoccupations sexuelles ? Avaient-il seulement des intentions ? Ce qui est certain, ce qui doit être seulement retenu, car c'est seulement cela qui compte cinématographiquement, c'est qu'ils avaient composé des images dont on ne saurait sans mauvaise foi contester l'originalité. C'est aussi que le scandale dont ce film fut l'occasion, s'il dépassa tout ce qu'avait pu espérer Canudo en sonnant le ralliement des snobs autour des écrans, n'en servit pas moins la cause du cinéma en prouvant à ceux qui en doutaient encore que le cinéma ce n'était pas seulement *Judex* ou *Les Trois Mousquetaires* et que l'on pouvait trouver des idées dans un film... même quand elles n'y étaient pas, ce qui n'est pas une raison pour continuer — en 1946 — à faire d'*Un Chien andalou* l'unique représentant de « l'Avant-Garde » et du surréalisme cinématographique (2).

Fernand Léger et Dudley Murphy ne se souciaient guère que l'on trouvât des idées dans leur *Ballet mécanique*, encore que l'atmosphère dont ils avaient enveloppé leurs images fût purement intellectuelle. Fernand Léger avait, en effet, tout simplement transporté au cinéma les principes auxquels il obéissait en peinture, choisissant des formes du rapprochement desquelles le mouvement cinématographique lui permettait de tirer des effets auxquels le dessin et la peinture se refusaient.

Réussir à « faire du cinéma » et du cinéma que l'on qualifiait de « cinéma pur » avec des objets inanimés était un tour de force, un miracle d'ingéniosité qu'Henri Chomette renouvela par deux fois avec *Jeux des reflets et de la lumière* et *Cinq minutes de cinéma pur*.

Le cas d'Henri Chomette est un des plus curieux du cinéma français : frère de René Clair, Henri Chomette avait appris son métier à l'école de Jacques de Baroncelli de qui il fut l'assistant pour de nombreux films. Désireux de voler de ses propres ailes, il vit dans l'avant-garde une occasion de se manifester sans se lancer dans une entreprise qui financièrement risquât d'être aventureuse. De cette expérience naquirent *Jeux des reflets et de la lumière* et *Cinq minutes de cinéma pur* c'est-à-dire les deux œuvres qui, avec celles de Fernand Léger, de Man

(1) *C'étaient Pierre Batcheff et Simone Mareuil qui tenaient les deux principaux rôles d'* Un chien andalou.

(2) *La signature de Luis Bunuel se retrouve sous un autre film du même genre* L'Age d'Or *qui fut interdit par la censure.* (1930)

Ray et de Deslaw en France et de Walter Ruttmann en Allemagne, peuvent être considérées comme l'aboutissement de toutes les recherches effectuées dans le domaine du cinéma pur et l'expression la plus complète, la plus intéressante de l'esprit « Avant-Garde ». Au lendemain de ces deux films, Henri Chomette fut regardé comme un des grands hommes — ou du moins comme un des futurs grands hommes du cinéma français. Les plus discrets attendaient de lui au moins autant que de René Clair au lendemain d'*Entr'acte*. Ces beaux espoirs crevèrent dès que Chomette entreprit un film normal : *Le Chauffeur de Mademoiselle* (Dolly Davis, Albert Préjean) et la déception se renouvela à chacun des films qui suivirent. Henri Chomette n'était qu'un bon ouvrier. En faut-il conclure qu'il est moins difficile de faire un film d'avant-garde ou du moins un film qui flatte les goûts et réponde aux intentions de ceux — amateurs ou professionnels — qui constituent ladite « Avant-Garde » ? Encore plus téméraire et injuste serait de considérer le « cas Chomette » comme la condamnation de cette « Avant-Garde », car il y a des hommes qui, après avoir commencé à se manifester dans les milieux d'avant-garde ont réussi à s'en évader et se sont fait une place et un nom au tout premier rang des meilleurs représentants de l'art cinématographique français, ceux-là mêmes qui non seulement constituent « l'Ecole française » mais encore sans qui cette «Ecole» n'aurait pas été ce qu'elle fut (1).

Utilisation de « l'Avant-Garde » : Dimitri Kirsanoff et Albert Guyot

Mais avant d'en arriver à ceux-là dont la personnalité était assez forte pour réaliser cette sorte d'exploit, il convient de dire quelques mots de deux hommes qui, animés de l'esprit « avant-garde », mais sans chercher à faire du « cinéma pur » comme Deslaw, Man Ray, Fernand Léger ou Henri Chomette, ni de films « sans sujet » comme l'entendaient Germaine Dulac et Luis Bunuel, s'appliquèrent à faire œuvre cinématographique en dehors de tous les sentiers battus, de

---

(1) *A ces noms, il faut ajouter ceux de plusieurs autres jeunes gens qui, persuadés qu'ils avaient quelque chose à dire et que le Cinéma leur en fournissait les moyens, réalisèrent des films plus ou moins intéressants, plus ou moins prétentieux, mais lourds de bonnes intentions, sur lesquels pendant quelque temps ils bâtirent des rêves qui ne se réalisèrent pas : Michel du Lac* (Des pieds, des mains) *; Harizeau* (Rêverie) *; Patton* (Préméditations) *; Pierre Bert* (Cigarette) *; Henri Gad* (Le Cabaret Epileptique *dont Jeanne Helbling et Joë Alex furent les interprètes).*

toutes les conventions admises, de toutes les recettes recommandées, et réussirent à intéresser et à émouvoir par l'expression toute simple de leur personnalité dans ce qu'elle avait à la fois d'intelligent et de sensible.

Le premier de ces deux hommes est Dimitri Kirsanoff qui avec quatre films : *L'Ironie du Destin*, *Ménilmontant*, *Sables* et *Brumes d'Automne* a composé une œuvre qui, bien certainement, est dans le domaine poétique une des plus importantes de tout le cinéma français. Construite sur un point de départ de la plus parfaite banalité : un vieil homme rencontre sur un banc une vieille femme qu'il a aimée jadis et ils s'aperçoivent que, sans s'en douter, ils sont passés à côté du bonheur. *L'Ironie du Destin* aurait pu être une « tranche de vie » brutale et sans nuances. Grâce à une suite d'images où s'exprimait aussi exactement que dans un film de René Clair un très touchant amour de Paris, des images auxquelles l'interprétation de Nadia Sibirskaïa, habile à marquer la lente métamorphose de la femme, conférait une émouvante humanité, *L'Ironie du Destin* ne manquait ni de force ni même d'âpreté, mais l'impression que l'on emportait de sa projection était, malgré quelques images d'un symbolisme facile et inutile, celle que laisse la lecture d'un poème en prose de Baudelaire. Et l'on en venait à souhaiter tout naturellement que Dimitri Kirsanoff fît, un jour, un film — inspiré ou non de Baudelaire — qui aurait eu pour titre — et pour thème — « Le Spleen de Paris ». Ce film, Kirsanoff ne le fit pas, mais il fit un *Ménilmontant* qui, pour être d'une note réaliste plus poussée que *L'Ironie du Destin* n'en porte pas moins la marque d'une sensibilité parfois un peu maladive mais toujours singulièrement persuasive. *Sables* qui vint ensuite montre que Kirsanoff sait aussi bien voir que sentir. Mais quelle que soit la valeur de ces trois films, c'est dans *Brumes d'Automne* qu'il faut chercher l'expression la plus complète de la personnalité de Kirsanoff : ciels brouillés, nuages fuyant, s'effilochant, branche qui tombe ridant la surface d'un étang, où des brumes s'attardent, sous-bois au sol gonflé d'eau sous un matelas de feuilles mortes, fumée au ras d'un toit se perdant dans le gris du ciel... Une symphonie en gris mineur... Et, trait d'union entre toutes ces grisailles, une jeune femme au doux visage, Nadia Sibirskaïa, unissant sa mélancolie à celle de la nature. Jamais le cinéma français n'avait fait ni ne devait faire rien d'aussi délicat...

Moins sensible peut-être mais plus apte à découvrir des rapprochements entre les objets inanimés, à en tirer l'aspect pittoresque, à en faire jaillir l'ironie, Albert Guyot commença par faire, sous la supervision de Germaine Dulac, *Mon Paris* dans lequel les acteurs (Maxudian, Malcolm Tod, Yette Armel, Marfa Dhervilly) tenaient une grande place sans lui fournir la matière dont il pouvait tirer le mieux parti.

Avec *L'eau coule sous les ponts*, où la part faite à l'être humain était moins importante, Albert Guyot put utiliser plus librement son don d'interprétation des choses et de la nature et il y eut dans ce film nombre d'images qui peuvent être placées parmi les plus significatives qui aient été composées à cette époque : avec *L'eau coule sous les ponts*, Albert Guyot ouvre au cinéma le domaine de ce que la littérature s'est plu à nommer populisme. Cette tendance à laquelle appartiendront quelques années plus tard deux films qui marqueront les débuts de deux jeunes gens destinés à se faire une place importante dans le cinéma parlant : *Nogent, Eldorado du Dimanche* de Marcel Carné et *La Zone* de Georges Lacombe, (1) trouva son épanouissement dans *A quoi rêvent les becs de gaz* (où la femme de l'auteur, Mireille Séverin, tint un rôle analogue à celui de Nadia Sibirskaïa dans les films de Kirsanoff) : paysages du Paris nocturne, quais et berges de la Seine, lueurs et reflets... A la grisaille de *Brumes d'Automne* se substituent ici des oppositions fortement marquées et dans le noir des ruelles aux pavés luisants de pluie, aux ruisseaux gras c'est l'ombre de Jehan Rictus qui longe les murs... Sans doute y avait-il un peu plus de littérature qu'il n'aurait convenu, aussi bien dans les films de Kirsanoff que dans ceux d'Albert Guyot mais de la littérature, le cinéma a si souvent fait un si déplorable usage que l'on ne peut en vouloir à l'auteur de *Brumes d'Automne* non plus qu'à celui de *A quoi rêvent les becs de gaz* d'avoir laissé se glisser des souvenirs de lecture dans les images qu'ils composaient car presque toujours ici la littérature est poésie (2).

De ce « populisme » on retrouve des traces dans certains des films les plus représentatifs des jeunes hommes qui, soit pour leurs débuts, soit au cours de leur carrière, ont eux aussi usé des possibilités que leur offrait « l'Avant-Garde » pour donner forme à certaines des idées grâce auxquelles ils espéraient atteindre au cinéma dont ils rê-

---

(1) *V. p. 437.*

(2) *Parmi les manifestations intelligentes de « l'Avant-Garde » il faut encore signaler* Construire un feu, *d'après un conte de Jack London, où l'on voit pour la première fois la signature de Claude Autant-Lara ;* Le Supplice par l'Espérance, *adaptation d'un conte de Villiers de l'Isle-Adam par Gaston Modot, un des meilleurs acteurs français de l'écran qui, à plusieurs reprises au cours d'une longue carrière, se manifesta comme metteur en scène et surtout comme scénariste ;* L'Horloge, *dont l'auteur, Marcel Silver, avait essayé de se libérer du poids du « sous-titre » auquel tous ceux qui rêvaient d'un meilleur cinéma reprochaient d'alourdir le film et, plus encore, de rompre le rythme des images. Dans* L'Horloge, *(dont les interprètes étaient David Evremond que l'on retrouve dans plusieurs films d'essai intéressants, Jane Ferney et Volbert) Marcel Silver avait réussi à composer un film sans aucun texte et qui tirait toute sa signification de ses seules images.*

vaient et qui, ce faisant, ont dégagé quelques-unes des tendances qui régirent « l'école cinématographique française » — muette ou parlante — les uns contribuant à la formation de celle-ci, les autres s'y épanouissant plus ou moins librement, plus ou moins heureusement à côté des Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jacques Feyder, René Clair et quelques autres.

De ceux-là, le premier — à la fois par la date à laquelle il débuta, par la durée et par l'importance de son action personnelle qui lui assure à l'extrême pointe de « l'école française » une place aussi importante que dans « l'Avant-Garde » — est Jean Epstein.

JEAN EPSTEIN OU " L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE "

1° Cœur Fidèle

Jean Epstein avait fait ses débuts avec un *Pasteur* (scénario d'Edmond Epardaud) que Jean Benoît-Lévy avait entrepris en 1922 pour le centenaire de la naissance du grand savant. De cette collaboration, était né un film honnête, correct, mais froid, un film académique, pourrait-on dire, un film qui ressemblait à une dissertation consciencieuse de bon rhétoricien en vue d'une distribution de prix et qui ne pouvait faire prévoir ni le futur auteur de *Cœur Fidèle* ni le futur auteur de *La Maternelle* (1) mais dans lequel on peut rétrospectivement trouver la preuve que Jean Epstein a, pour travailler, besoin de toute sa liberté — un film qui ne devait rien non plus à la littérature à laquelle avait jusqu'alors sacrifié Jean Epstein (2).

Puis il s'était séparé de Jean Benoît-Lévy et seul avait procédé à une adaptation d'un conte fort dramatique de Balzac : *L'Auberge rouge*, dont la projection avait suffi, par l'intelligence, la force et le sens cinématographique qui caractérisent l'œuvre, pour qu'on y pût voir l'éveil d'une véritable et rare vocation.

Cette vocation s'était affirmée très rapidement et de façon sensationnelle avec le film suivant : *Cœur Fidèle.*

Cœur Fidèle est l'histoire toute simple d'une pauvre fille, servante dans un bar du Vieux-Port, à Marseille : prise entre l'amour d'un brave ouvrier et le désir d'un nervi, elle cède à celui-ci. Mais l'amoureux sin-

---

(1) *Des différents films que Jean Benoît-Lévy réalisa au temps du muet, avec ou sans la collaboration de Marie-Antonine Epstein, sœur de Jean Epstein, le meilleur est bien certainement* Peau de Pêche *où s'exprimait une délicate sensibilité, discrètement exploitée. Les interprètes de ce film étaient Simone Mareuil et le petit Jimmy que l'on retrouvera plus tard sous le nom de Jimmy Gaillard.*

(2) *Jean Epstein avait publié plusieurs essais d'ordre philosophique : « La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'Intelligence » (La Sirène, édit., Paris) ; « Bonjour, Cinéma ! » (La Sirène, édit., Paris) ; « La Lyrosophie » (La Sirène, édit., Paris). Jean Epstein ne renonça pas complètement à la littérature au profit du cinéma et il publia encore « L'Or des mers » (roman, Librairie Valois, Paris 1932) et « L'Intelligence d'une machine » (Philosophie du Cinéma) (J. Melot. édit., Paris, 1946).*

cère n'est pas homme à se laisser priver de celle qu'il aime : il surgit devant son rival et le blesse. Envoyé en prison, il n'oublie pas et reste fidèle à son amour, si bien que, dès sa libération, il veut arracher au mauvais garçon sa victime. Les deux hommes de nouveau en viennent aux mains et le brave garçon au « cœur fidèle » aurait finalement le dessous si la Providence n'intervenait en la personne d'une voisine, une petite infirme qui poignarde le mauvais garçon. Que d'un tel sujet, Jean Epstein n'ait pas fait un sombre mélo comme il en était déjà sorti des centaines des studios français, voilà qui suffit à prouver qu'il y avait en lui une forte personnalité.

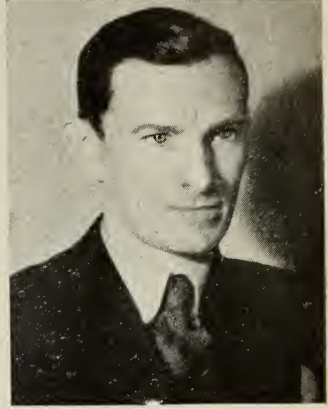
Rien, en effet, ne ressemblait moins à un mélo que *Cœur Fidèle* film d'atmosphère et de vérité humaine, Jean Epstein s'affirmant aussi habile à manier les hommes que les choses et ayant des ressources de son métier une connaissance beaucoup plus large que la plupart de ses contemporains. Toutes ces qualités, il les utilisa dans un épisode de *Cœur Fidèle* — la Fête Foraine — qui s'imposa au point non seulement de rester dans la mémoire de ceux qui l'ont vu mais aussi de créer très rapidement une sorte de poncif de l'art et mieux encore de la virtuosité cinématographique : pas de film sans fête foraine, pas de cinéaste voulant prouver qu'il était quelqu'un qui n'eût à cœur de composer « sa » fête foraine... « La Fête Foraine » de Jean Epstein et « La Chanson du rail » d'Abel Gance : les deux « tarte à la crème » des années 1923-1925. Mais de toutes ces fêtes foraines pas une qui vaille celle de *Cœur Fidèle,* pas une surtout qui ait la sincérité, la mesure que Jean Epstein avait mises dans la sienne, pas une qui contribue à l'évolution des caractères et à la marche de l'action comme le modèle-type. C'est que Jean Epstein n'avait pas eu pour but d'éblouir : la virtuosité pure était bien le dernier de ses soucis. Comme Louis Delluc, comme Germaine Dulac ce à quoi il prétendait c'était « atteindre à la précision psychologique » et, si possible, pousser plus loin qu'eux. L'épisode de la fête foraine lui avait paru être une occasion de montrer ce dont, dans ce domaine, le cinéma était capable. C'est le docteur René Allendy qui, le premier, a laissé voir que cette intention n'avait pas été perdue : « Une femme tiraillée entre deux hommes, celui qu'elle aime et celui qu'elle est obligée de subir. Elle est dans une fête foraine, sur un manège. Les objets défilent — sensation de vertige — et le film nous montre les choses comme elle peut les voir elle-même : parmi les mille détails susceptibles d'accrocher son attention, il en est un qui prend une importance considérable : ce sont les personnages articulés de l'orgue de Barbarie. Au centre, une femme tapant rythmiquement sur une clochette ; de chaque côté, un homme dans le même rôle et ces deux hommes regardent alternativement la femme. Je ne sais si Jean Epstein a choisi ce détail dans une intention symbolique délibérée, mais ce que je sais bien, par mon



73. Alberto Cavalcanti.



74. Henri Chomette.



75. Eugène Deslaw.

76. Une image de *La Fille de l'Eau,* de Jean Renoir.

77. Une image de *Cinq Minutes de Cinéma Pur*, d'Henri Chomette.

78. Une image de *Tour au Large*, de Jean Grémillon.

expérience psychanalytique, c'est qu'il devait tout naturellement agir sur l'inconscient de l'héroïne. Il est peu vraisemblable que celle-ci ait pensé consciemment qu'elle était, elle aussi, partagée entre deux hommes. Mais l'image devait s'imposer à elle, en vertu d'obscures correspondances avec son état d'âme. De même, les spectateurs n'analysent pas l'image symbolique ; il n'en est pas moins certain qu'elle contribue profondément à les émouvoir. (1) »

Ainsi, sous des apparences de virtuosité, Jean Epstein poussait plus loin que ses meilleurs prédécesseurs dans la voie de l'analyse psychologique par le truchement de l'image cinématographique.

Pour un débutant, Jean Epstein avait eu dans *Cœur Fidèle* encore un autre mérite : il avait utilisé ses trois principaux interprètes avec une habileté de vieux routier. Deux de ceux-ci étaient des comédiens doués de personnalités très différentes et qui avaient déjà parcouru une longue carrière : loin d'avoir quelque chose à leur apprendre, ce qui importait c'était plutôt de les dépouiller de leur expérience et de leur refaire une ingénuité. Ces deux comédiens étaient Léon Mathot (le brave ouvrier) et Edmond Van Daële (le mauvais garçon). Le troisième des trois principaux rôles — celui de la pitoyable victime — était tenu par une jeune artiste Gina Manès qui avait déjà été remarquée dans *L'homme sans visage* de Louis Feuillade et dans *L'Auberge rouge*. A quel point Gina Manès réussit à composer en dehors de toutes les conventions son personnage de fille séduite et abandonnée, il suffit pour s'en faire une idée de penser que par la suite, au cours d'une carrière qui fut, parmi les plus intéressantes du cinéma français, encore que, sans qu'on puisse dire pourquoi, elle ait pris fin prématurément, jamais elle n'eut à animer un personnage de victime : chaque fois qu'on eut recours au talent de Gina Manès c'était que l'on avait besoin de ce qu'en France on appelle « une femme fatale » et en Amérique une « vamp ». Mais sous les traits de Gina Manès, cette femme fatale apparaissait aussi éloignée de celles auxquelles le cinéma nous avait habitués que la victime de *Cœur Fidèle* l'était des pâles et pleurnichardes héroïnes de d'Ennery et de Pierre Decourcelle. Entre les mains de Jean Epstein, Gina Manès laisse déjà pressentir ce qu'elle sera avec Jacques Feyder dans *Thérèse Raquin* qui reste le point culminant de sa carrière.

Cœur Fidèle connut un succès très vif aussi bien auprès du grand public que des amateurs qui, sous l'impulsion de Louis Delluc, demandaient au cinéma autre chose que ce qu'il leur donnait habituellement, ceux-ci appréciant l'absence de toute convention et l'habileté avec

---

(1) *Docteur René Allendy : « La valeur psychologique de l'image » (L'Art Cinématographique » Vol. I. (Alcan Edit. Paris, 1928).*

laquelle le jeune auteur avait su exprimer par des moyens purement cinématographiques ce qu'il avait à dire — et il avait beaucoup à dire — et la foule se laissant prendre, non sans se défendre un peu contre cette virtuosité qui la surprenait et la heurtait, à la sincérité se dégageant de cette œuvre à la fois âpre et mélancolique qui, par le truchement des images, rejoint une grande tradition littéraire où l'âme populaire se complaît à se reconnaître.

2° Sujets variés, Virtuosité constante

Au lendemain de *Cœur Fidèle,* Jean Epstein n'avait qu'à se laisser porter par le mouvement qui s'était créé autour de son œuvre pout connaître un nouveau succès. Il se refusa à cette solution facile e hardiment s'engagea dans une voie inattendue de tous ceux qui le guettaient en choisissant pour thème un conte d'Alphonse Daudet : *La Belle Nivernaise.* Alphonse Daudet alors que l'on attendait pour le moins Emile Zola ! Qu'est-ce que Jean Epstein allait faire de cette toute simple histoire d'un gamin préférant à tous les agréments d'une vie confortable la liberté à bord de la péniche où il a vécu sa première enfance et la compagnie des braves mariniers qui l'ont élevé. Pourquoi pas *Sans Famille ?* Il en fit un film charmant où sa sincérité, renonçant à toute virtuosité technique, n'eut pour collaboratrice qu'une simplicité absolue. Cette œuvre révélait une sensibilité et une discrétion que ni *L'Auberge rouge* ni *Cœur Fidèle* ne faisaient prévoir. Elle surprit le public qui avait déjà campé Jean Epstein dans une attitude dont il lui déplaisait de découvrir qu'elle n'était pas définitive. Quant à ceux qui avaient aimé *Cœur Fidèle* pour son audace, ils furent déçus par tant de simplicité et ne virent pas ce que cette simplicité comportait en réalité de hardi. *La Belle Nivernaise* ne fut un succès ni d'argent ni d'estime et ce fut à son sujet que se manifesta pour la première fois l'injustice qui, à plusieurs détours de sa carrière, s'acharna sur Jean Epstein.

Mais peut-être ne faut-il pas trop regretter que *La Belle Nivernaise* n'ait pas remporté le grand succès que l'on espérait et dont avait besoin la maison qui en avait confié la réalisation à l'auteur de *Cœur Fidèle,* car cette maison rendit alors à Jean Epstein sa liberté ce qui lui permit de s'engager dans une voie nouvelle.

La Société russe qui occupait le studio construit à Montreuil par Georges Méliès (1) lui ayant alors fait une proposition intéressante,

(1) *V. p. 401.*

Epstein accepta, pensant trouver là un climat plus artistique que celui dans lequel il avait jusqu'alors travaillé ainsi qu'une liberté plus grande. Le premier essai qu'il fit à Montreuil ne fut pas des plus heureux. Il s'agissait pourtant d'un film appartenant à un genre réputé facile : l'aventure. Mais Jean Epstein avait-il ce qu'il fallait pour réussir dans ce genre facile et puis le scénario du *Lion des Mogols* avait-il les qualités élémentaires d'un véritable film d'aventures ? Enfin *Le Lion des Mogols* avait été entrepris à la demande de la grande vedette de la maison, Ivan Mosjoukine, qui y voyait un beau rôle pour lui (et l'on sait quelles erreurs commettent les vedettes quand elles obéissent à des considérations de ce genre et à quelles erreurs elles entraînent ceux qui les suivent, souvent à leur corps défendant, dans ces voies) et qui, une fois n'est pas coutume, se trompa ici lourdement. Une collaboration Jean Epstein-Ivan Mosjoukine était-elle d'ailleurs possible ? Grand artiste, de formation profondément slave et d'expression purement romantique, Ivan Mosjoukine avait une personnalité trop forte et trop éloignée de celle de Jean Epstein pour que ces deux personnalités pussent s'accommoder l'une de l'autre. En outre Mosjoukine avait des idées sur le cinéma — des idées toujours intéressantes, on doit le reconnaître, même quand elles étaient discutables — et il cherchait à les imposer aux metteurs en scène de tous les films dont il était l'interprète. Mais si intelligent qu'il fût, il n'était pas homme à s'apercevoir que ce qui était possible quand il travaillait avec ses compatriotes Volkoff et Tourjansky, ne l'était pas avec Jean Epstein. Le résultat de ce malentendu fut un film qui, malgré une course en auto dont certains n'ont pas craint de comparer le dynamisme et la maîtrise technique à la « chanson du rail » de *La Roue*, est bien probablement le moins bon de ceux que signa Jean Epstein et bien certainement le moins bon de ceux dont Ivan Mosjoukine fut le vedette.

L'expérience ne fut pas renouvelée, la direction des studios de Montreuil ayant compris qu'un homme comme Epstein ne pouvait s'accommoder d'aucune collaboration, fût-elle occulte, fût-elle d'un grand acteur et que le plus sage était de lui accorder la liberté dont il avait besoin. C'est dans ces conditions que naquit *L'Affiche*.

On a trop souvent été exagérément sévère pour ce film dont Bardèche et Brasillach ont dit qu'il est « un mélo assez sommaire et assez prétentieux ». Que le sujet de *L'Affiche* soit un sujet de mélodrame : possible. Mais pas plus que celui de *Cœur Fidèle* dont personne ne conteste qu'il a fourni un film de grande valeur et de profonde originalité, car l'art cinématographique qui se cherche en est encore à la période où la forme l'emporte sur le fond. Que ce mélo soit sommaire : possible encore. Mais le cinéma ne s'accommode-t-il pas mieux de simplicité que de complication et un sujet, surtout quand il est exploité par un

homme qui a des choses à dire et qui sait les exprimer cinématographiquement — ce qui est le cas de Jean Epstein — n'a-t-il pas plus à gagner à se réduire à une situation unique qu'à se perdre dans les méandres d'incidents accessoires ? Quant à la prétention, le reproche est assez gênant venant d'hommes qui n'ont pas vu que la seule prétention à laquelle Jean Epstein se soit laissé aller est d'avoir donné à son film une base purement visuelle, c'est-à-dire éminemment cinématographique, la plus cinématographique peut-être qui, jusqu'alors, ait été portée à l'écran : abandonnée avec un enfant, seul souvenir de l'homme qui l'a séduite, une femme accepte que le gamin serve de modèle à un peintre pour une affiche. L'enfant meurt et la malheureuse qui retrouve sur tous les murs le visage souriant du petit mort finit par ne plus pouvoir échapper à cette obsession : elle arrache une affiche et est arrêtée. Ce qui arrive ensuite est sans intérêt et il importe peu que, pour satisfaire au besoin de fin heureuse qui a toujours été une des plaies du cinéma, la pauvre femme fasse un mariage parfaitement inattendu. Ce qu'il y avait d'intéressant dans ce sujet c'est qu'il permettait de montrer la force de l'image, de rendre sensible l'obsession que l'image répétée crée dans un esprit. De ce thème Jean Epstein avait tiré un remarquable parti sans se laisser aller à la virtuosité, que certains lui reprochaient, dont il avait donné des preuves éblouissantes dans *Cœur Fidèle* mais on ne lui sut pas gré de sa discrétion. Il convient d'ajouter qu'il avait trouvé des interprètes remarquables avec Nathalie Lissenko et Camille Bardou.

A *L'Affiche* succéda *Le Double Amour*, où, ayant une seconde fois fait confiance à l'émouvante Nathalie Lissenko, il lui donna pour partenaire Jean Angelo qui fut ensuite le protagoniste des *Aventures de Robert Macaire* (avec Suzanne Bianchetti, Alex Allin, Camille Bardou). Mais pas plus que dans *Le Lion des Mogols*, Jean Epstein ne trouva dans ce film l'emploi de ses qualités (1).

Quand il avait franchi le seuil du studio de Montreuil, Jean Epstein avait bien pensé qu'il allait trouver la liberté dont il avait besoin. *Le Lion des Mogols* aurait dû suffire à lui montrer qu'il se trompait mais sans doute avait-il pensé qu'en acceptant ce scénario et la collaboration — même inavouée — de Mosjoukine, c'était une sorte de droit d'entrée dans la maison qu'il acquittait et que cette formalité accomplie, il jouirait enfin de cette liberté à laquelle il aspirait. Et pendant quelque temps il avait pu conserver cette illusion puisque, tant pour *Le Double Amour* que pour *L'Affiche*, dont les scénarios comme celui de

---

(1) *Non plus que dans* Mauprat *qu'il fit dès qu'il eut repris sa liberté et dont Sandra Milovanoff fut la vedette.*

Cœur Fidèle, sont de Marie-Antonine Epstein, il put se regarder comme le maître à peu près absolu de son œuvre. Mais, très vite, *Les Aventures de Robert Macaire,* sujet qu'il n'aurait certainement pas choisi s'il avait été libre, le ramènera à une plus exacte compréhension de sa situation.

Trop intelligent pour ne pas s'apercevoir qu'il faisait fausse route, trop loyal pour chercher à donner le change sur sa déception et ses exigences, trop certain de ne pas servir le cinéma comme il le pouvait en se consacrant à des *Robert Macaire,* Jean Epstein reprit son indépendance.

3° Jean Epstein, lui-même

Il n'avait pas oublié que dans un essai, « Cinéma », qu'il avait publié en 1921, il avait écrit : « Le cinéma attache une valeur trop importante à ce qui représente extérieurement les actes de l'intelligence. Il est mauvais peintre, mauvais sculpteur, mauvais romancier. Il se pourrait qu'il ne soit pas un art mais autre chose, mais mieux. Ceci le distingue, qu'à travers les corps il enregistre la pensée. Il l'amplifie et même parfois la crée là où elle n'était pas. » Et, un peu plus loin : « Le cinéma nomme, mais visuellement, les choses et, spectateur, je ne doute pas qu'elles existent. » En dépit de tous les *Lion des Mogols* du monde, c'était là la Vérité et c'était cette Vérité qu'il entendait servir. Sacrifiant alors à cette vérité les facilités matérielles dont il disposait à Montreuil, Jean Epstein travailla pendant trois ans (1926-1929) sans appui mais sans entraves, réalisant quatre films très différents mais qui, à des titres divers, méritent d'avoir leur place dans l'histoire de l'Avant-Garde française : *Six et demi-Onze* (sur un scénario de Marie-Antonine Epstein) (1), *La Glace à trois faces* (d'après une nouvelle de Paul Morand, dans laquelle un homme est présenté successivement sous trois aspects différents qui sont ceux sous lesquels le voient trois femmes différentes), *La Chute de la Maison Usher* (d'après l'œuvre d'Edgar Poe), *Finis Terrae.*

Avec ces films, Epstein cherche à mettre ses actes en accord avec ses écrits, sautant de l'intellectualité pure (*La Glace à trois faces*) à un « caligarisme » épuré (*La Chute de la Maison Usher*) pour aboutir à un réalisme sans concession ayant presque la rigueur d'un « documentaire » (*Finis Terrae*) dans lequel adoptant, comme personne avant lui n'avait

(1) *Jean Epstein avait intitulé son film* Un Kodak *mais la firme connue sous ce nom lui ayant cherché des difficultés, il avait adopté le titre* Six et demi-onze.

encore osé le faire les principes de Dziga-Vertoff, il se passa complètement d'acteurs professionnels et n'eut recours pour animer ses personnages qu'à des pêcheurs et des ramasseurs de goémons.

Mais si audacieux, si logique avec lui-même qu'il s'y montrât, aucun de ces films ne permit à Epstein d'aller au delà de ce que l'on savait déjà de lui, à savoir qu'il était plus intelligent et qu'il savait tirer de l'instrument qu'il avait en mains un peu plus que la majorité de ses confrères. Malheureusement, en montrant avec toute la précision dont le cinéma est susceptible, ce que, dans sa nouvelle, Paul Morand se contentait de suggérer, Jean Epstein ne réussissait pas à démontrer que l'on pouvait faire des films capables de satisfaire pleinement les vrais intellectuels pas plus qu'il ne parvenait à ressusciter, sous des apparences françaises, c'est-à-dire en le débarrassant de ses exagérations et de tout ce qu'il comportait de mauvais goût, le défunt « caligarisme ». Quant au réalisme, on savait depuis longtemps comment il se manifestait cinématographiquement et même quel tort il avait fait au cinéma, mais ce n'était pas dans ses voies que souhaitaient le voir s'enfoncer ceux qui désiraient que le cinéma se renouvelât. Ce n'était d'ailleurs pas le réalisme qui représentait l'idéal à atteindre aux yeux de l'homme qui avait écrit (1) : « Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel.» Et si Epstein, avec *Finis Terrae* donnait un tel gage aux partisans du réalisme cinématographique, c'était peut-être tout simplement qu'il voulait tenter sa chance dans tous les domaines et montrer aux industriels et commerçants qu'il pouvait faire aussi bien — mieux ! — et moins cher que ceux pour qui en dehors du réalisme il n'y avait pas de salut.

Si l'on ajoute que pour aucun de ces films, Epstein n'eut à sa disposition les moyens matériels qui lui étaient indispensables — sa vie fut une lutte ininterrompue contre les hommes et contre l'argent — qu'il trouva rarement les collaborateurs dont il avait besoin, que, particulièrement — à l'exception de Debucourt et de Charles Lamy qui étaient remarquables dans *La Chute de la Maison Usher* — il ne rencontra jamais, en dehors de ses films commerciaux les acteurs capables de le servir comme il le méritait et qu'enfin il était trop indépendant pour entretenir autour de lui un chœur de thuriféraires prêts à entonner en toute circonstance ses louanges, comme savaient si bien faire quelques autres, on comprendra pourquoi Jean Epstein n'a pas plus sa véritable place dans l'histoire de « l'Avant-Garde » que dans celle de la production commerciale. Pour beaucoup, sinon pour tous ceux qui connaissent son nom, ce nom reste attaché à *Cœur Fidèle* — ce qui n'est déjà pas

(1) « *Cinéma* », *(1921)*.

mal, mais est pourtant insuffisant, Jean Epstein étant un de ceux qui ont le plus ardemment combattu pour un meilleur cinéma, payant pour d'autres qui ne le valaient pas, et finalement le plus efficacement contribué à la constitution de « l'école cinématographique française ».

Alberto Cavalcanti : « En Rade » et « Yvette »

Tout proche de Jean Epstein, il convient de placer Alberto Cavalcanti, autant pour l'amour de la recherche qu'il laissa voir tout au long de sa carrière que pour l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de se plier aux exigences des commerçants.

Moins richement doué qu'Epstein, allant moins profondément que lui dans l'idée qu'il se faisait des possibilités du cinéma, moins intransigeant aussi, Cavalcanti fut, au moins pour ses tout premiers débuts, placé dans des conditions qui lui laissèrent l'entière liberté dont il avait besoin : sans doute les moyens matériels et financiers lui étaient-ils parcimonieusement comptés mais ayant des dons fort intéressants de décorateur, il réussit le plus souvent à donner à ses films des apparences de vraie originalité qui faisaient illusion et masquaient ce qu'ils avaient d'improvisé. De plus il eut la chance de trouver, notamment en Catherine Hessling et en Philippe Hériat, les interprètes capables à la fois de se plier à ce qu'il exigeait d'eux et d'arracher les spectateurs à leur admiration béate et sans contrôle des vedettes auréolées de publicité commerciale.

C'était dans l'entourage de Marcel L'Herbier que Cavalcanti avait acquis l'expérience qu'il était avide de déployer pour son compte personnel et dont il donna les premières preuves dans quatre petits films : *Le Petit Chaperon rouge* où à côté de Catherine Hessling, Jean Renoir cédait à l'irrésistible tentation qui le harcèlera longtemps d'utiliser un talent d'acteur qui ne dépasse guère les limites de la bonne volonté ; *La P'tite Lillie, Rien que les heures* où Clifford Mac Laglen voisinait avec Philippe Hériat et avec une comédienne, Blanche Bernis, qui aurait sans doute mérité de paraître plus souvent sur les écrans ; *La Jalousie du Barbouillé* (Philippe Hériat, Jeanne Helbling, Pasquali), quatre films qui se recommandaient également par la liberté — la gentillesse pourrait-on dire — de leur réalisation, liberté atteignant parfois à une fantaisie que l'on ne retrouve nulle part ailleurs si ce n'est dans les films de René Clair et par la variété de leur inspiration et la connaissance, vraiment extraordinaire chez un débutant, de toutes les ressources du métier cinématographique dont ils faisaient preuve. Mais quel que fût le mérite de ces bandes, il disparaît devant celui d'un cinquième film, pleinement mûri celui-là, et qui est bien certaine-

ment avec *Cœur Fidèle*, l'œuvre la plus au point, la plus caractéristique de la nouvelle génération : *En Rade*.

Comme *Cœur Fidèle*, *En Rade* est indiscutablement d'inspiration populiste mais par-dessus Jean Epstein, Alberto Cavalcanti rejoint ici Louis Delluc, le Delluc de *Fièvre*. Comme celle de *Fièvre*, l'action de *En Rade* se déroule en effet à Marseille, à deux pas de ce Vieux Port qui mériterait bien qu'un jour un essayiste en quête de sujet analysât le rôle qu'il a joué dans la littérature, le théâtre et le cinéma. Similitude de cadre et d'atmosphère, sans doute serait-ce peu de chose mais il y a plus : dans *En Rade* comme dans *Fièvre* ce qui est intéressant c'est que le cinéma aborde le thème de l'évasion et plus nettement encore dans *En Rade* que dans *Fièvre*, Cavalcanti ayant pris pour personnage principal un jeune homme tourmenté par le besoin d'aventure et subissant l'appel du large : première esquisse — déjà très poussée — du personnage même dont Marcel Pagnol nous donnera le portrait solidement campé et profondément fouillé dans *Marius* et dans *Fanny*. Le scénario, dû à Philippe Hériat qui pour la première fois faisait œuvre d'auteur, sans se priver pour cela des plaisirs que lui procurait l'interprétation où il s'était rapidement fait une place enviable, est simple comme il arrive le plus souvent pour les bons films : un tout jeune homme, fils d'une humble blanchisseuse, est partagé entre deux passions qui, loin de se nuire, se complètent fort bien et s'exaltent mutuellement : l'amour qu'il a pour une fille, employée comme servante dans un bouge à matelots et le désir d'aventures, double passion qui désespère sa mère. Son amour est-il déjà une aventure ou ne désire-t-il si ardemment s'évader que parce qu'il se rend compte que c'est seulement sous d'autres cieux qu'il pourra s'abandonner librement à son amour ? Finalement, c'est sa mère qui l'emportera dans ce conflit : le jeune homme ne partira pas. Cette action toute simple, Cavalcanti l'avait menée avec un art achevé du récit cinématographique, prouvant tout naturellement que les meilleurs sujets de films ne sont pas ceux dont on pourrait faire des pièces de théâtre ou des romans mais des nouvelles ou des contes, et sans jamais céder à une sentimentalité facile non plus qu'au moindre excès mélodramatique. Cette discrétion ne fut pas appréciée comme elle le méritait : *En Rade* n'eut pas le succès que ses qualités auraient dû lui valoir et ne put pas sortir du cercle étroit de « l'Avant-Garde ». Et pourtant, que de belles images du port peuplé des hautes silhouettes des paquebots et des cargos aux flancs baignant dans les eaux tour à tour clapotantes et lourdes d'huiles stagnantes, que d'exacte poésie — une poésie spéciale certes, mais exprimée sans complaisance ni mauvais goût — dans ces images de ruelles aux oppositions d'ombre et de lumière sous les linges séchant de fenêtre à fenêtre, que de pittoresque naturel dépouillé de toute litté-

rature et que de vraie émotion dans les personnages qu'incarnaient si sobrement Nathalie Lissenko qui, avec celui de la mère blanchisseuse, trouva une de ses meilleures créations, Pierre Batcheff, Philippe Hériat qui campa là une silhouette d'innocent d'autant plus curieuse qu'il avait su avec beaucoup d'art et à force de sincérité la dépouiller de tout ce qu'elle aurait pu avoir de conventionnel et Catherine Hessling qui, fait unique dans sa bizarre carrière, sut renoncer à peu près complètement à la préciosité minaudière dont sa personnalité se trouvait si fâcheusement marquée.

Si le cinéma français avait été organisé, s'il avait eu les hommes d'affaires attentifs et d'esprit ouvert dont il avait besoin, Alberto Cavalcanti, au lendemain de *En Rade*, aurait pu tout faire. Mais il ne trouva personne pour lui permettre d'exploiter ses qualités. Il dut chercher à échafauder une combinaison grâce à laquelle il pourrait utiliser l'expérience que ses essais — car il ne faut pas voir dans *En Rade* autre chose qu'un essai réussi, un essai qui vaut ce que le cinéma a fait de meilleur à cette époque, mais un essai — lui avaient permis d'acquérir. Et ce qu'il fit ce fut *Yvette*, c'est-à-dire un beau rôle pour Catherine Hessling dans un film dont la réalisation n'avait été rendue possible que par la mise sur pied d'une de ces combinaisons internationales qui étaient alors à peu près les seules chances que les metteurs en scène les plus intéressants avaient de travailler.

Tiré d'une nouvelle de Guy de Maupassant, c'est-à-dire d'un des écrivains les plus français qui aient jamais existé, un des très rares qui aient été rebelles à toute influence étrangère, le seul qui n'ait jamais tiré que de son terroir — clos normand ou « Boulevard » parisien — la sève de ses œuvres, ce film dont l'action devait se dérouler dans un milieu spécifiquement parisien se trouvait très lourdement handicapé, au départ, par l'obligation dans laquelle Cavalcanti s'était trouvé de confier à des acteurs étrangers plusieurs de ses plus importants rôles. Le talent de ces acteurs : Ica de Lenkeffy, Walter Buttler, Clifford Mac Laglen, n'est pas en cause ici, mais simplement l'impossibilité dans laquelle ils étaient, Hongroise et Anglais, de donner à leurs personnages tout ce que ceux-ci contenaient et devaient exprimer de français. Si l'on ajoute que ce n'était pas Catherine Hessling dont le talent — indiscutable — ne se recommandait pas par ses qualités particulièrement françaises, qui pouvait faire contrepoids et restituer à l'œuvre la saveur dont Guy de Maupassant l'a parée, on comprendra qu'*Yvette* ait déçu. Avec le goût qui est une des plus certaines caractéristiques de sa personnalité, Cavalcanti avait composé autour de ses personnages l'atmosphère la plus exacte du milieu spécial mais si parisien dans lequel l'écrivain les avait fait évoluer. Et sur ce point, il avait si bien réussi que le décor étouffait un peu l'action et celle qui

en était la frêle, la pitoyable héroïne : film d'homme de goût, de décorateur mais qui n'avait rien de ce qu'il fallait pour arracher son auteur à « l'Avant-Garde » et démontrer aux producteurs qu'ils avaient tort de dédaigner son talent. Cette démonstration, ce ne fut pas non plus *Le Capitaine Fracasse* que Cavalcanti tira ensuite du célèbre roman de Théophile Gautier qui la fournit. *Le Capitaine Fracasse* n'est peut-être pas un aussi bon sujet de film qu'on pourrait être tenté de le supposer à la lecture — la tentative à laquelle Abel Gance se livrera à son tour quinze ans plus tard fournira sans doute un argument à ceux qui partagent cette opinion — et il n'y aurait pas grand'chose à dire de ce film d'Alberto Cavalcanti — le dernier qu'il réalisa avant la naissance du parlant et le seul pour lequel il ait obéi à des considérations nettement commerciales — si son interprétation n'avait pas réuni, encadrant la charmante Pola Illery, deux acteurs qui allaient se faire très vite — particulièrement à partir du moment où les écrans seront devenus parlants — une place considérable dans la vie cinématographique : Pierre Blanchar et Charles Boyer.

Jean Renoir : de la fantaisie au réalisme

Du nom d'Alberto Cavalcanti, il est difficile — sinon impossible — de séparer celui de Jean Renoir. Tout d'abord parce qu'on le trouve dans la liste des interprètes du premier film de l'auteur de *En Rade*. Ensuite parce que c'est Jean Renoir qui avait découvert, et orienté Catherine Hessling vers le cinéma — il l'avait même épousée — Catherine Hessling qui, des années durant, fut l'interprète préférée de Cavalcanti et surtout parce que, si par la suite les deux hommes eurent des destinées très différentes, l'un ne réussissant à s'arracher à « l'Avant-Garde » que pour devenir, après des expériences décevantes, le meilleur maître ès sciences cinématographiques d'Europe, l'autre s'évadant très vite de ladite « Avant-Garde » et devenant un des meilleurs réalisateurs français, le seul capable de ce « mariage de la carpe et du lapin » dont nous parlions plus haut, deux façons très différentes mais aussi convaincantes l'une que l'autre de prouver que « l'Avant-Garde », comme le journalisme, mène à tout à condition d'en sortir. Ils débutèrent l'un comme l'autre par des œuvres qui, sans se rattacher à la même esthétique, tournent aussi délibérément le dos au réalisme et font, sous la signature de l'un comme de l'autre, des incursions dans le domaine de la Fantaisie et du Rêve. De cette première manière, ce que Jean Renoir nous a laissé de plus valable c'est incontestablement *La Fille de l'Eau* et surtout *La Petite Marchande d'allumettes*, ce dernier film étant bien certainement une des œuvres les plus délicates, les plus joliment fée-

riques et poétiques dont l'écran ait provoqué la naissance, une des plus naturellement hardies sans aucune de ces intentions provocatrices dont se sont trouvés gâtés tant de films intéressants : c'était toute l'âme ingénue et touchante du bon Andersen qui transparaissait à travers les images de *La Petite Marchande d'allumettes* dont Catherine Hessling était la parfaite interprète.

Très vite, Jean Renoir s'évada, nous l'avons dit, de « l'Avant-Garde » et, rejetant toute sévérité envers lui-même, confiant en ses forces et certain que, quelles que fussent les extrémités auxquelles il se laisserait entraîner, il réussirait à n'y pas faire naufrage et à reprendre pied sur le rivage solide et sûr où il trouverait la réussite à laquelle il se savait promis. C'est alors qu'il fit des films aussi différents que *Le Bled, Le Tournoi,* films de circonstances que n'importe qui aurait pu faire comme il les fit mais qui, prouvant au moins qu'il pouvait travailler comme tout le monde, firent oublier à ceux qui auraient pu lui en tenir rigueur, qu'il était l'auteur de la si poétique *PetiteMarchande d'allumettes.* Il y eut mieux. Il y eut pire, car on trouve encore, en ces années du cinéma muet déclinant, le nom de Jean Renoir sous un *Tire au Flanc* qui ne vaut pas mieux que tous les autres vaudevilles militaires épars tout au long de l'histoire du cinéma français et qui constituent contre les dirigeants de celui-ci le plus accablant des réquisitoires. Si l'on veut bien ne voir là que les efforts d'un homme tenace, fermement résolu à ne laisser échapper aucune occasion de s'imposer, il convient de ne pas être trop sévère à l'égard de Jean Renoir, d'autant moins que ces efforts ne furent pas perdus puisqu'ils aboutirent à un film qui, sans être un chef-d'œuvre, a du moins laissé voir quelques-unes des qualités par lesquelles son auteur s'affirmera plus tard et montré que, sans plus attendre, il était capable d'atteindre le grand public. C'est encore à une combinaison internationale, semblable à celle qui permit à Cavalcanti de réaliser *Yvette,* que Jean Renoir dut de franchir définitivement et honorablement le fossé séparant « l'Avant-Garde » de la production normale. Choisissant dans l'œuvre d'un des écrivains avec lesquels il a le plus d'affinités — Emile Zola — un des romans les plus connus de la foule : *Nana,* dans le personnage principal duquel il voyait un rôle convenant à la personnalité de Catherine Hessling, qu'il encadra de Werner Krauss et de Jean Angelo, Jean Renoir réalisa un film un peu lourd, un peu lent, dans lequel quelques passages pittoresques mettaient des notes vives, mais qui ne manque pas de force, une œuvre comme on aimerait, somme toute, qu'il en parût beaucoup sur les écrans.

Jean Grémillon, cinéaste de l'eau

De même qu'il convient de placer Jean Renoir à côté de Cavalcanti, c'est tout à côté de Jean Renoir qu'il convient de placer Jean Grémillon et plus encore peut-être, car non seulement la personnalité de ces deux hommes a des caractères communs mais encore parce que l'évolution de leur talent — particulièrement remarquable une fois que le cinéma sera devenu parlant — se développe suivant des courbes qui restent assez proches l'une de l'autre.

Le premier film portant la signature de Jean Grémillon est une sorte de « documentaire poétique » — si l'on admet que les deux mots puissent être accouplés — *Tour au large* où s'affirme un sentiment très attachant de la mer — sentiment que l'on retrouvera exploité de façons très différentes dans plusieurs films de Grémillon — et qui constitue une suite d'images d'une qualité rarement atteinte dans les productions de cette époque. Après *Tour au large*, Jean Grémillon s'attaqua à une œuvre plus importante, *Maldonne*, d'après un scénario d'Alexandre Arnoux. Avoir choisi un scénario d'Alexandre Arnoux plutôt qu'un vieux mélo ou un vaudeville à caleçons est une preuve de goût qui aurait dû être prise en considération par tous ceux que la production courante ne satisfaisait pas. Il n'en fut rien : après s'être heurté à l'incompréhension de ses distributeurs qui exigèrent que des modifications profondes lui fussent apportées, l'œuvre qui avait ainsi perdu beaucoup de sa personnalité ne fut pas comprise comme elle le méritait. Et pourtant elle était profondément humaine et fort émouvante l'histoire de ce brave patron de péniche, un personnage qui n'appartenait pas au personnel habituel des films et que Charles Dullin incarnait avec sa vive intelligence et son art très subtil de composition. Et les images que Grémillon, aussi heureusement inspiré par l'eau lente des canaux et des rivières que par les flots tumultueux de l'océan, avait composées faisaient de ce tour de France un digne pendant à son *Tour au large*...

C'est encore la mer que l'on retrouve dans le troisième film de Grémillon, *Gardiens de Phare*. Cette fois elle ne paraît pas en premier plan. C'est plutôt à la cantonade qu'elle se tient. Mais au delà des murs épais de l'étroite tour dans laquelle le drame se déroule, on la devine toujours présente et c'est sa présence qui rend le drame possible et lui donne sa sauvagerie. Avec *Gardiens de Phare*, Grémillon se montrait audacieux à plusieurs titres. Tout d'abord en réalisant un film qui, par ses dimensions, rompait avec toutes les habitudes des directeurs de salles. A l'époque où ce film allait aborder les écrans, ceux-ci offraient à leurs habitués un spectacle composé de plusieurs films de court

métrage, de genres divers allant des « Actualités » à la comédie plus ou moins vaudevillesque en passant par le dessin animé et le documentaire mais le « grand film », pour employer le terme en usage, le morceau de résistance qui était la raison d'être du programme devait être coulé dans un moule fixe qui lui permettait d'être projeté en quatre-vingt-dix minutes. Tout ce qui dépassait ou n'atteignait pas cette durée était inexorablement refusé par les directeurs de salles qui affirmaient que leur clientèle n'admettrait pas qu'on bousculât ses habitudes. C'était ces habitudes que Grémillon permettait de battre en brèche avec *Gardiens de Phare.* Un film dont la projection ne durait guère plus d'une heure ! On n'avait jamais vu ça. Et ce film, pour atteindre les quatre-vingt-dix minutes — durée d'un spectacle cinématographique normal — devait être projeté accompagné sur tous les écrans qui voudraient bien l'accueillir par un petit film comique tiré d'une comédie appartenant au répertoire du théâtre du Grand-Guignol, comme il l'était lui-même d'un drame de Paul Autier et Cloquemin créé sur la même scène. Enfin, dernière audace, dernier accroc fait dans la trame des habitudes, il n'y avait dans *Gardiens de Phare* rien de ce que le public était réputé demander aux spectacles de l'écran : pas de toilettes élégantes, pas de scène de bar ni de dancing, pas d'exploits sportifs. Rien qu'une longue scène, se repliant plusieurs fois sur elle-même avant d'arriver au dénouement... Une longue scène entre deux hommes... Et cette scène se déroulait tout entière dans des escaliers... Cela non plus on ne l'avait jamais vu ! Que de ces escaliers Grémillon — qui avait déjà montré dans *Maldonne* qu'il savait déplacer son appareil et lui trouver des angles de prise de vues particulièrement intéressants — eût tiré des effets ingénieux contribuant à rendre sensible l'intensité du drame, on ne s'en souciait guère. Et pas plus après *Gardiens de Phare* qu'après *Maldonne,* Grémillon ne put disposer des moyens qui lui auraient permis de s'exprimer pleinement et librement. Et il lui fallut encore longtemps marquer le pas avant de pouvoir se glisser à la place qu'il méritait (1).

Sanctuaires et Chapelles : Le Vieux-Colombier

Il n'était pourtant pas sans importance que des films comme *Tour au Large, La Petite Marchande d'allumettes, En Rade, La Glace à trois faces* aient pu arriver jusqu'au public puisque c'était de l'approbation que ce

(1) *Comme Jean Renoir, Jean Grémillon ne trouva son expression complète et la place à laquelle il avait droit que lorsque le cinéma fut devenu parlant.*

public donnait à leurs œuvres que les auteurs de ces films tiraient la confiance en eux-mêmes et la force dont ils avaient besoin pour continuer à travailler hors des sentiers battus. Ce public ce n'était pas dans les palaces des grands boulevards — les Champs-Elysées n'étaient pas encore devenus le quartier général de la vie cinématographique — ni dans les salles dites « de quartier » que Jean Epstein et Jean Renoir, Cavalcanti et Grémillon le trouvaient mais dans de petites salles qui s'étaient ouvertes dans des coins de Paris où, quelques mois plus tôt, nul n'aurait pensé à aller les chercher et cela sur l'initiative d'hommes qui avaient compris que le mouvement créé par Louis Delluc et Ricciotto Canudo avait peu à peu pris assez d'importance pour que l'on pût essayer d'en profiter tout en servant la cause d'un meilleur cinéma.

Le premier qui avait eu cette révélation est Jean Tedesco qui venait de prendre la direction du théâtre du Vieux-Colombier abandonné par Jacques Copeau. Là, dès le mois d'avril 1924, se rangeant sous la bannière de Canudo, il avait organisé des « Vendredis du 7e Art » qui avaient amené sur la rive gauche quelques-uns des snobs qui s'étaient groupés autour de Canudo et qui, depuis la mort de celui-ci se trouvaient quelque peu désorientés et cherchaient un centre de ralliement. Ce centre, Jean Tedesco le leur offrait et ils prirent facilement l'habitude d'y venir, si bien qu'au mois de novembre suivant un premier spectacle « d'Avant-Garde » y fut donné qui comprenait : un film allemand de Robison et Grau *Le Montreur d'Ombres*, le film sans sous-titres de Marcel Silver, *L'Horloge* et sous le titre *Sélection de rythmes* des passages de *La Roue* qu'Abel Gance avait réunis en un montage spécial. Un mois plus tard, nouveau spectacle consacré à Jean Epstein et composé de *Cœur Fidèle*, de fragments de *L'Affiche* et d'une *Etude d'expressions* dont le pathétique visage de Nathalie Lissenko avait fourni les éléments. (1)

---

(1) *Alexandre Arnoux a donné du « Vieux-Colombier » une description qui en fait parfaitement sentir l'atmosphère : « Le Vieux-Colombier a gardé l'empreinte de Copeau ; le public date de lui et n'est pas dégagé. Quelque chose de littéraire, d'universitaire, de diplômé remplit ce long couloir nu ; la vieille dame qui a de la lecture y abonde et le monsieur grisonnant, à la barbe bien tenue, au ventre de dimensions moyennes, ni trop engraissé par l'excès de nourriture, ni fondu par l'activité physique, le quinquagénaire qui ne dédaigne pas la nouveauté pourvu qu'elle soit morale, instructive et estampillée par l'élite européenne. On rencontre ici la gauche et l'extrême-gauche de la Sorbonne, celle qui prise dans Gide un calvinisme tiraillé entre Nietzsche et saint Paul, un scandale évangélique, dans Valéry une critique de la poésie qui dévore la poésie. Les jeunes filles s'habillent avec une exacte recherche de laisser-aller, affectent une coquetterie genevoise, un souci visible du mépris du qu'en dira-t-on ; les jeunes gens pratiquent l'examen de cons-*

En même temps, Jean Pascal, directeur de « Cinémagazine » fondait une association de caractère populaire « Les Amis du Cinéma » qui, après s'être développée à Paris à partir de 1921, eut des ramifications en province, dont la plus importante fut celle de Montpellier que dirigeait le docteur Paul Ramain.

L'exposition des Arts décoratifs qui s'ouvrit à Paris au printemps de 1925 fournit une preuve de plus que « l'Avant-Garde » répondait à une nécessité et qu'il aurait fallu l'inventer si elle n'eût existé : un homme qui avait été mêlé, aux côtés de Lugné-Poe, et de Paul Fort, au mouvement tendant, aux environs de 1900, à libérer le théâtre, de l'influence Augier-Dumas sous laquelle il étouffait, Charles Léger, s'était, comme tant d'autres, senti attiré par le cinéma et il avait entrepris de faire en faveur de celui-ci, un effort de libération du même genre que celui qu'il avait mené au « Théâtre des Poètes ». Ayant obtenu l'autorisation d'installer un écran dans un des pavillons qui avaient été construits sur le Cours la Reine, il organisa là des séances régulières dont les programmes étaient composés de films qui, effrayant les directeurs de salles par leur originalité, ne pouvaient accéder aux écrans. Très vite, on sut que les films qu'accueillait Charles Léger n'étaient visibles que là et qu'ils répondaient au besoin de nouveauté que beaucoup éprouvaient. Mais comme la salle était ouverte à tous, qu'il n'était pas nécessaire de montrer patte blanche pour y pénétrer, les badauds, qui étaient entrés là comme dans un quelconque établissement des boulevards pour tuer une heure, n'étaient pas longtemps avant d'être déçus ou indignés de ce qu'ils y voyaient. Leurs protestations provoquaient naturellement des répliques et certains soirs il y eut là des manifestations au cours desquelles on en vint parfois aux mains : au Cours la Reine bien plus que partout ailleurs « l'Avant-Garde » se montra batailleuse. L'exposition des Arts décoratifs terminée, Charles Léger poursuivit son effort dans une petite salle du square Rapp — la salle Adyar — où, des années durant il organisa régulièrement des séances comportant projection de films et discussion dont

---

cience, la gymnastique rationnelle et le végétarisme; tout le monde est propre, chacun est intelligent, informé ; il ne manque à cette petite foule triée qu'un peu de crasse et d'instinct, qu'un peu de stupidité généreuse, de cette bêtise animale qui lui ferait sentir ce qu'elle comprend et s'unir plus justement en jugeant de travers. Public étroit, sympathique, esclave des disciplines de la liberté moderne, trop perspicace, intuitif hélas ! par ordre et par principe, uniquement parce que l'intelligence n'est plus de mode aujourd'hui, et spontané à la réflexion, public qui rirait de meilleur cœur et moins avec la tête, au Pèlerin *ou à* La Ruée vers l'Or *si on ne l'avait persuadé par raison démonstrative, que Charlot prouve Bergson et continue Pascal. » (Alexandre Arnoux : « Du muet au parlant » (Nouvelle Edition, Paris 1946).*

l'intérêt n'était pas niable et qui contribuèrent à élargir dans le public les zones accessibles à un meilleur cinéma.

Les Ursulines et le studio 28

A peu près dans le même temps une autre salle s'ouvrait qui allait devenir le véritable quartier général de « l'Avant-Garde ». Cette salle était située en plein quartier des Écoles, à deux pas du boulevard Saint-Michel, de la Sorbonne et de l'École de Droit, dans la petite rue des Ursulines. Elle n'avait jamais abrité d'écran et, couronnement d'une existence irrégulière et cahotée, elle avait servi à Charles Dullin, avant la création de « L'Atelier », pour y faire travailler ses jeunes élèves et répéter ses spectacles. Elle était inoccupée depuis quelque temps lorsque deux des meilleurs acteurs de la troupe cinématographique française la découvrirent : Armand Tallier et Laurence Myrga. Le premier avait joué la comédie autour de Dullin et de Jacques Copeau (1) puis, sans cesser de paraître sur les planches, il avait été conquis par le cinéma et il s'était rapidement fait une place intéressante parmi les jeunes premiers français (2). Remarqué par Léon Poirier lorsque celui-ci avait commencé à travailler dans les studios de la rue de La Villette, il était devenu un de ses interprètes favoris et grâce à lui il avait connu un très grand et très mérité succès dans *Jocelyn.* C'était aussi *Jocelyn* qui avait rendu populaire le nom de Myrga laquelle, sans avoir jamais paru sur les planches, avait déjà tenu des rôles importants dans plusieurs films de Léon Poirier notamment dans, *Le Coffret de Jade.* Malheureusement, au lendemain de *Jocelyn,* Armand Tallier estima que la Maison Gaumont, productrice du film, ne reconnaissait pas, conformément à la justice, la part qu'il avait eue dans le succès commun et il préféra tenter sa chance en toute liberté, ce qui lui valut quelques déceptions (3). Il était mûr pour orienter son activité dans une autre voie. S'étant associé avec Myrga, il installa un écran et un poste de projection dans la petite salle que Charles Dullin avait abandonnée pour devenir montmartrois. Le « Studio des Ursulines » était né ! Le Studio des Ursulines qui, pendant

---

(1) *Il avait notamment été un des créateurs des* Frères Karamazov.

(2) *Parmi les rôles qu'il avait tenus sur l'écran, il convient de signaler particulièrement ceux des* Travailleurs de la Mer *et du* Penseur.

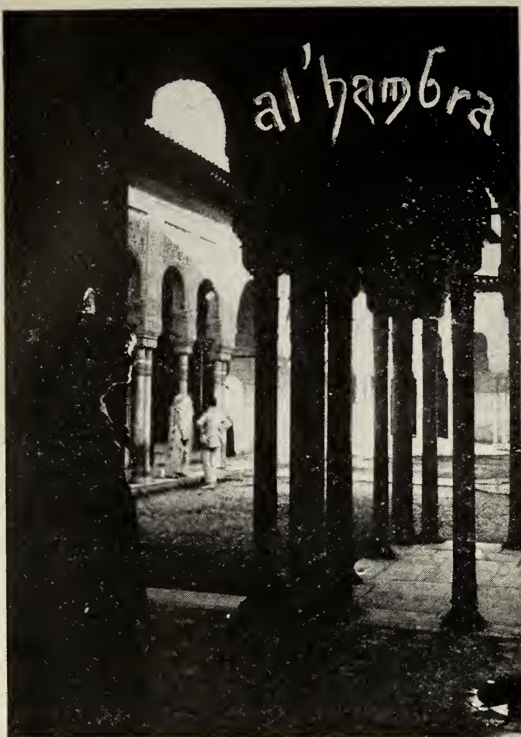
(3) *On le vit pourtant en vedette dans* La Chaussée des Géants *d'après le roman de Pierre Benoît et dans* La Brière *que Poirier réalisa d'après le roman d'Alphonse de Chateaubriant et où il retrouva Myrga, sa partenaire de* Jocelyn.



79. Marcel L'Herbier.



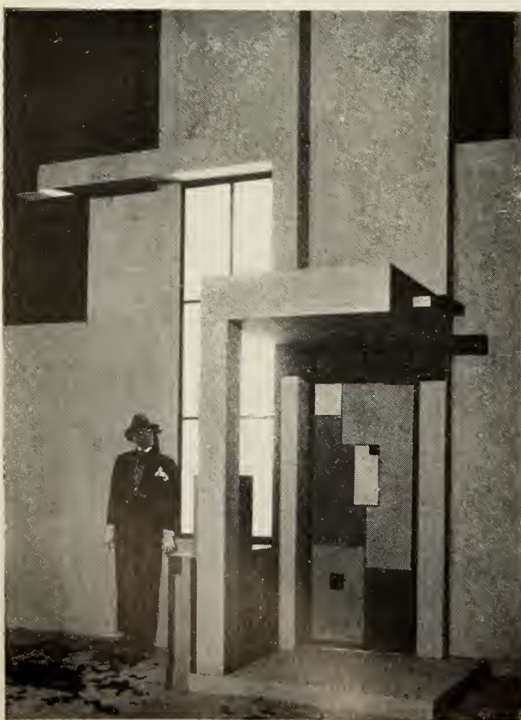
80. Suzanne Desprès et Paul Capellani dans une scène du *Carnaval des Vérités*, de Marcel L'Herbier *(Film Gaumont)*.



81. Une image d'*El Dorado,* de Marcel l'Herbier. *(Film Gaumont).*



82. Philippe Hériat et Jacques Lerner dans *Don Juan et Faust,* de Marcel L'Herbier *(Film Gaumont).*



83. Un décor de Robert Mallet-Stevens dans *L'Inhumaine,* de Marcel L'Herbier.



84. Une image *(surimpression)* de *L'Argent,* de Marcel L'Herbier *(Film Cinéromans).*

plusieurs années, allait tenir une place importante — la première — dans la vie cinématographique de Paris.

Pour inaugurer leur salle, Armand Tallier et Myrga avaient eu la chance — ou l'habileté — de découvrir un film qui, proposé à tout le monde, n'avait trouvé personne pour l'accueillir : *La Rue sans joie* de Pabst. Cette audace fut récompensée et pendant des mois ce fut une ruée vers la petite rue des Ursulines afin de voir ce tableau brutal de la capitale autrichienne au lendemain de la guerre, d'assister à cette décomposition d'une société étalée sur l'écran avec une sorte de sadisme par ce metteur en scène inconnu et qui connaissait si bien l'art et la manière de chatouiller les mauvais instincts de la foule... Et puis il y avait le beau visage douloureux d'Asta Nielsen... Et une débutante — ou quasi-débutante car on l'avait entrevue dans un ou deux films suédois — pâle et attendrissante : Greta Garbo. Le Studio des Ursulines, pour son coup d'essai, avait fait un coup de maître. Il était lancé. Ses directeurs pouvaient projeter sur leur écran tous les films qu'ils voulaient. Ils n'avaient pas de précautions à prendre. Ils n'en prirent pas et accueillirent les plus hardis, les plus agressifs des films refusés ailleurs, réalisant ce miracle d'avoir l'agrément et de recevoir l'approbation des snobs, aussi bien que de la critique et des professionnels qui croyaient que le cinéma est un art et non pas seulement un commerce. (1) C'était vers le Studio des Ursulines qu'étaient tournés les espoirs de tous ceux qui souhaitaient la naissance d'un cinéma nouveau et les ambitions de tous ceux qui travaillaient à rendre cette naissance possible. Aussi est-ce là que furent projetés à peu près tous les films qui, à un titre ou à un autre, peuvent être regardés comme l'expression des tendances nouvelles, de *L'Etoile de Mer* à *Entr'acte*, de *La Glace à trois faces* à *Jeux des reflets et de la lumière*, de *La Marche des Machines*, au *Diable dans la Ville*, de *La Coquille et le Clergyman* à *En Rade*. Si « l'Avant-Garde » est un état d'esprit, nulle part cet état d'esprit ne s'est épanoui aussi librement qu'au Studio des Ursulines. (2) On se rendait

---

(1) *Armand Tallier et Myrga avaient eu une autre idée non moins heureuse : amateurs de contrastes et comprenant que la hardiesse des films d'avant-garde qu'ils accueillaient en apparaîtrait d'autant plus grande, ils projetaient dans chacun de leurs programmes un ou plusieurs films datant des années 1900, notamment des « Actualités ».*

(2) *Le tableau qu'Alexandre Arnoux a brossé du Studio des Ursulines n'est pas moins exact ni pittoresque que celui du Vieux-Colombier : « C'est un vieux petit théâtre de quartier qui n'a jamais dû marcher... Salle charmante, exiguë, incommode qui n'a de moderne qu'un bar, elle a trouvé sa voie dans le cinéma d'avant-garde et son public dans cette sorte de parc ethnographique qui s'étend de son seuil au Jockey et à la Rotonde. On y voit de l'homme blond à lunettes, du brun à pattes de cheveux qui descendent le long des joues, du Jaune anguleux et précieux, du cow-boy à foulard, de l'Hindou*

devant l'écran qui y était installé comme à un pèlerinage, avec la certitude que l'on allait y assister à quelque miracle et il n'y aurait pas à forcer beaucoup la vérité pour prétendre que l'état d'esprit y devenait état de grâce (1).

La vogue que connaissait le Studio des Ursulines ne nuisait en rien au Vieux-Colombier où étaient projetés les films de Jean Renoir (*Fille de l'eau, Petite Marchande d'allumettes*) et de Jean Grémillon (*Tour au Large*). Bien au contraire. Il y eut même bientôt une clientèle

---

à turban, de l'Anglais sans chapeau, du Juif polonais à casquette, de l'Australien aux longues jambes, du Scandinave à l'échine longue, du Turc trapu, du prince caucasien en espadrilles, de la gitane en châle à fleurs, du modèle gras pour cubiste, du modèle maigre pour peintre de genre, de la femme en perles, de la fourrure riche, de l'imperméable troué, de l'Américaine dont le type oscille de l'iroquoise à la quarteronne, de la puritaine au portrait français du XVIIIe siècle, sans compter les Bretons, les Provençaux et les Auvergnats qui importent à Paris leur génie régional et dilapident en tubes de couleur, les sardines, les olives ou les marrons paternels. Il ne manque même pas, personnage paradoxal, exotique, le bourgeois du quartier accompagné de sa dame en corsage de satin et de sa demoiselle qui suce un esquimau à l'entr'acte. L'orchestre excellent joue des blues sur les thèmes de Pelléas, des charlestons tirés de la Walkyrie et les dernières productions de l'école d'Arcueil qui débarquent tout droit, sans manipulation qui les retarde, par la ligne de Sceaux... Ah ! le bon public si naïvement compliqué, si riche d'instinct, de curiosité et d'abandon ! Il veut de l'avant-garde, du film sans personnages, de la floraison de cristaux, des doublements et des démultiplications de vitesse, des déformations, des stylisations, des nuits de géométries lumineuses, des renversements de conventions, des visages renflés ou dégonflés par des miroirs. A défaut de ces choses substantielles, il se divertit des vieilles bandes qui furent d'actualité il y a vingt-cinq ans, par où Fallières et le tzar entrent dans l'histoire, par où les modes deviennent une mélancolique et bouffonne évocation du passé, il s'égaie aux comédies sentimentales que composaient les primitifs du cinématographe, du temps où l'on parlait avec les lèvres, où on poussait le mimodrame devant l'objectif qui photographiait encore, qui ne tournait pas autour des objets pour sculpter du continu, mais se contentait de regarder dans un plan unique, à des distances fixes comme l'œil du spectateur de théâtre, son ancêtre en voie d'extinction. Public hardi, jeune, qui ne se sent à l'aise que dans ce qui déconcerte, emporté parfois par une sorte de routine de l'audace et chauvin à sa manière, si l'on admet que Montparnasse forme une petite patrie cosmopolite qui a ses préjugés, sa cohésion, son artifice, son naturel, ses lois anarchiques, si l'on convient qu'on peut, en somme, se trouver parfaitement chez soi dans la tour de Babel. » (Alexandre Arnoux : « Du muet au parlant » (La Nouvelle Edition, Paris 1946).

(1) *Une longue série de succès ininterrompus amena Armand Tallier et Myrga à penser qu'ils disposaient d'une clientèle assez nombreuse pour poursuivre, dans un autre quartier et dans une salle plus vaste, l'expérience qui leur avait si bien réussi. Ils prirent la direction du Cinéma de l'Ermitage qui venait de s'ouvrir aux Champs-Elysées. Ils y lancèrent* Cavalcade. *Mais très vite ils durent reconnaître leur erreur.*

assez nombreuse pour qu'un autre établissement du même genre pût s'ouvrir, sur la rive droite celui-là, à l'autre bout de Paris, sur les pentes de la petite et abrupte rue Tholozé, le « Studio 28 » sous la direction de Jean Mauclaire, docteur en médecine et journaliste. Là aussi, il y eut de belles soirées, notamment celles qui virent la projection des films de Luis Bunuel : *Un Chien andalou* et *L'Age d'Or* (1) et plus tard du film de Jean Cocteau *Le Sang du Poète*.

Plusieurs autres salles participèrent à ce mouvement, notamment la « Studio Parnasse », le « Studio Bertrand », le « Studio des Agriculteurs » sans jamais parvenir à s'élever à la hauteur du « Vieux-Colombier », du « Studio 28 » ni surtout du « Studio des Ursulines » qui, mieux que tous ses rivaux, doit être considéré comme le type le plus complet des « Studios » par opposition aux « Palaces » et comme le symbole même de cet état d'esprit qui, durant les six dernières années de l'histoire du cinéma muet, se manifesta sous les formes les plus diverses et les plus intéressantes et exerça très au delà du milieu où il était né une influence considérable, faisant de « l'Avant-Garde » française un phénomène unique dans l'évolution de l'art cinématographique.

(1) *V. p. 265.*

3

L'ÉCOLE CINÉMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE

Débordant, et très largement, le cadre à l'intérieur duquel ses manifestations avaient lieu, « l'Avant-Garde » exerça, en effet, une action double. Tout d'abord, elle ouvrit les yeux et l'esprit d'un public chaque jour plus nombreux qui se trouva ainsi prêt à accueillir et, jusqu'à un certain point, à imposer aux directeurs des salles qu'il fréquentait, des œuvres rompant plus ou moins avec des habitudes déjà anciennes ; ensuite elle créa dans la presse des polémiques dont, le snobisme aidant, le bon cinéma profita et enfin, ayant exprimé dans les centres d'expériences et à travers le filtre que constituaient les studios, les idées qu'elle voulait répandre, elle permit à ces idées d'être mises au point par des hommes — et on peut penser à Marcel L'Herbier comme à Abel Gance, à René Clair comme à Jacques Feyder — qui souvent les avaient eues les premiers et furent leurs meilleurs propagateurs bien que ne participant pas directement à son activité ou n'y participant qu'occasionnellement, mais qui n'auraient peut-être pas réussi à les imposer si « l'Avant-Garde » n'avait pas existé.

Ainsi, grâce aux efforts simultanés, sinon très précisément conjugués de « l'Avant-Garde » et d'un certain nombre d'hommes travaillant dans des milieux moins fermés, mais très proches d'elle par la compréhension qu'ils avaient des besoins et des possibilités du cinéma, se trouva constitué un très large mouvement qui va de *Cœur Fidèle* à *Napoléon* en passant aussi bien par *Don Juan et Faust, La Roue, Paris qui dort, Crainquebille* que par *L'Etoile de Mer, Jeux des reflets et de la vitesse, La Coquille et le Clergyman* et *Entr'acte* ; aussi bien par *La Petite Marchande d'allumettes, Tour au Large, En Rade, Un Chien andalou, A quoi rêvent les becs de gaz, Brumes d'automne* et *La Chute de la Maison Usher* que par *L'Image* et *Thérèse Raquin, Feu Mathias Pascal, Le Chapeau de Paille d'Italie* et *Les deux Timides*, mouvement auquel, pour sa richesse, sa diversité nuancée, sa liberté, sa hardiesse, l'Etranger n'a rien à opposer de comparable et qu'il est permis de désigner du terme général d'« Ecole cinématographique française ».

« L'Ecole cinématographique française » : il est assez difficile d'en délimiter les contours — justement en raison de cette interpénétration des éléments qui la composent et de ceux qui constituent « l'Avant-

Garde » — et il ne l'est pas moins d'en indiquer l'esprit et les caractères, tant dans son inspiration que dans sa forme. C'est, en effet, en vain, que l'on chercherait dans le cinéma français quelque chose d'analogue au mouvement expressionniste allemand : en France, pas de tendance générale mais une série d'initiatives, de recherches individuelles, d'efforts indépendants les uns des autres, ce qui est conforme au tempérament national, pas de directives générales. A l'origine, ce qui méritera, un jour, d'être appelé « l'Ecole cinématographique française » n'est qu'une gerbe de bonnes volontés... « Une gerbe » n'est d'ailleurs pas complètement exact, car ces bonnes volontés n'ont pas de lien entre elles. Elles ne se connaissent même pas. Elles ont pourtant un but commun, aussi général, aussi vague : faire autre chose que ce que l'on fait et même continuer à faire ce que l'on fait, mais le faire mieux. Il ne s'agit pas de révolution — révolutionner le cinéma sera plus tard la prétention des éléments les plus avancés de « l'Avant-Garde » — mais bien plutôt de mise au point, ce qui est aussi parfaitement conforme au génie national. Certes, on regarde devant soi, mais on ne vise pas trop haut. On ne prétend même pas que le cinéma que l'on aime, auquel on croit, au service duquel on veut se consacrer, soit un art.

Rien n'est plus significatif à cet égard que la polémique qui s'institua dans les derniers mois de 1917 entre deux hommes qui allaient, à des titres divers et dans des domaines très différents, tenir leur place dans la vie cinématographique : Marcel L'Herbier et Emile Vuillermoz.

Le Cinéma est-il un Art ?

Emile Vuillermoz qui s'était fait dans la critique musicale une place importante et jouissait de l'autorité la plus justifiée, ayant publié dans « Le Temps » un article où il voyait dans le cinéma un art capable de prendre sa place à côté de ses aînés, Marcel L'Herbier qui venait de découvrir le cinéma, répliqua dans le magazine « Le Film » (1) en un long article qui, en dépit de sa verbosité et du style bizarre auquel se complaisaient alors les milieux littéraires d'où venait l'auteur, mérite qu'on en reproduise certains passages d'autant plus significatifs que celui qui les a écrits va très vite être regardé non sans raison comme le représentant le plus qualifié de « l'art cinématographique ».

Marcel L'Herbier commence par regretter que la France n'ait pas

(1) *Marcel L'Herbier : « Hermès et le Silence » (Le Film, 1918 ; Les Feuilles Libres 1919.)*

su tirer tout le parti qu'il méritait de l'appareil construit par les frères Lumière :

« *Depuis qu'une invention en quelque sorte miraculeuse — et dont l'importance ne semble commensurable qu'à celle de l'invention de l'imprimerie — a commencé son œuvre qui tend à tuer le Verbe... depuis que, s'incorporant le mouvement et visant à une traduction populaire et véxace et silencieuse du drame quotidien ou du paysage naturel, le cinématographe, cette subtile machine-à-imprimer-la-Vie, est apparue comme une puissance pragmatique du plus favorable avenir, des nations étrangères l'ont pratiqué avec une méthode, une ingéniosité et une persévérance où l'esprit français n'a pas toujours su marcher du même pas...* »

Puis, cet acte de foi en l'avenir du cinéma formulé, ce coup de chapeau adressé à l'Amérique et à l'Italie et ce coup de patte porté aux dirigeants du cinéma français, Marcel L'Herbier s'indigne que dans cette machine-à-imprimer-la-Vie, on puisse voir un art :

« *...A la suite du verbe, des arts, du dessin, de la musique et de la danse qui, tous, à ce qu'il apparaît, ont commencé d'exister quand l'homme ayant commencé de souffrir fit de sa première larme son premier Dieu... à la suite de ce qui suscita, parmi les durées éphémères, ces œuvres d'éternité forgées de toute pièce par une nostalgie féconde et dont l'ensemble représente aux assises des siècles, comme le Jugement de Dieu sur le génie de l'homme... à la suite, dis-je, de ces miracles mémorables, témoignage d'arts immémoriaux, établir ainsi* d'emblée *le cinématographe et comme « le 5**e Art »* (1) *et comme un Art égal aux autres, bien qu'il soit sans naissance et le seul qui ne puisse faire remonter sa souche jusqu'à la source même de la tristesse humaine, n'est-ce pas, en effet, pour nous déconcerter d'abord ?... L'Art est essentiellement « une forme d'exagération, d'emphase », un jeu transcendant « dont le mensonge, c'est-à-dire l'expression des belles choses fausses, constitue implicitement le but »... Aussi nous le demandons : l'opposition n'est-elle pas, dès cette constatation, suffisamment marquée entre le but des arts immémoriaux et le but de celui que l'on a surnommé, au berceau, le cinquième ? Car, n'apparaît-il pas clairement aux yeux de tous que le but de la cinégraphie, art du réel, est, tout à l'opposé, de transcrire aussi fidèlement que possible, sans transposition ni stylisation et par les moyens d'exactitude qui lui sont spéci-*

(1) *Cette conception du « Cinéma : 5e Art » n'eut aucun succès — sans doute était-il trop tôt — alors que, quelque temps plus tard, Canudo imposa sans peine celle du « Cinéma : 7e Art ». De son côté, Jean Cocteau eut l'idée de donner au cinéma sa Muse, qui fut naturellement la dixième, mais sans aucun succès, en France tout au moins, car en de nombreux pays, l'expression « la 10e Muse » a été adoptée alors qu'on n'y utilisa jamais celle de « 7e Art ».*

fiquement propres une certaine vérité phénoménale ? Et de fait, séparée de la musique qui accompagne forcément ses images et des mots que forcément elle donne à lire sur les sous-titres (musique et littérature dont elle n'a plus le droit de tirer profit si elle exige qu'on la tienne pour un art en soi parce que ce sont des emprunts à d'autres arts et extérieurs à elle) nous la voyons alors, réduite à elle-même, tâcher, comme obséquieusement, à représenter juste le contraire de ce qu'essayèrent de rendre manifeste dans leur appétit d'absolu les arts consolants de l'irréalité. Ainsi, par exemple, aux antipodes de la poésie pure... pour qui les aurores, les paysages, une amante et la vie elle-même ne sont que des mots et des inflexions de l'âme, c'est une vie par contre toute naturelle à la manière universelle, une vie de stricte vérité où le drame est restreint à ce qu'il est dans des gestes, où le paysage est sans style tel qu'il est dans sa photographie, où l'amour est sans absolu, tel qu'il est dans ses pleurs, la vie que peuvent imprimer les presses à images. Dès lors, que l'on veuille bien nous tenir quitte de poursuivre en détail la discrimination d'autres divergences entre l'activité artistique et l'activité cinégraphique. Et qu'il nous suffise de signaler l'une comme ésotérique — c'est-à-dire s'exerçant par ses moyens et ses résultats dans un sens aristocratique, aryanique, hermétique et viril — l'autre exotérique et, pour obéir au caractère même de sa supériorité qui est dans ce qu'elle doit satisfaire à la même heure et dans tous les pays, toutes les foules, se démocratisant, se vulgarisant, se nivelant à peu près au médiocre : l'une avec ses lois traditionnelles, ses strictes conventions d'unité, ses règles artificielles ou chevaleresques, étant à l'image d'une société fortement hiérarchisée et hautement cultivée, l'autre sans mesures, sans contraintes, sans contrôle, étant à l'image d'un état mondial sans culture et éparpillé dans l'irresponsabilité ; l'une, enfin, personnelle... et répugnant à toute collaboration (car collaborer n'est-ce pas se reconnaître une équivalence au monde et, par là-même, n'est-ce pas se damner aux yeux de l'Art qui veut l'exception du Génie ?), l'autre au contraire, ne pouvant s'exercer qu'à travers les méandres d'une collaboration incessante, intime et multiple qui va du scénariste au metteur en scène et aux interprètes et à l'opérateur ou même à la lumière capricieuse du soleil et jusqu'à cette mécanique singulière qui entend créer par elle-même et selon ses lois qu'est l'appareil de prise de vues. En résumé, si, se rendant à ces arguments dont tous semblent considérables et le premier décisif, on veut bien laisser désormais à quelques périodiques de province la satisfaction de tenir... la cinégraphie pour le 5ᵉ art, il resterait encore à s'entendre ici sur la qualité et la quantité des virtualités artistiques que cette activité comporte. Question toute simple, semble-t-il, à condition que l'on veuille bien, dès qu'on la pose, distinguer les arts avec l'art. Car, si les arts, les grands arts... sont une terre uniquement promise au génie, l'art par contre — c'est-à-dire cette sorte d'ingéniosité personnelle ou professionnelle qu'on

nomme l'art — peut se rencontrer partout, chez tout le monde et chez le tisserand comme chez la dentellière ou le grand couturier, chez le médecin ou l'avocat, hommes de l'art et jusque parfois chez le feuilletoniste... à plus forte raison chez les artisans de la cinégraphie. En fin de compte, de celui-là qui, refusant de désarmer devant ces arguments — et qui, voulant s'en tenir au résultat visible défilant sur l'écran — nous proposerait en contestation la beauté qui s'y projette de certaines figures ou de certains jardins ou de certains reflets de lune sur la mer, qualifiés par lui de purement artistiques — de celui-là, dis-je, nous nous hâterons de disqualifier la satisfaction et nous le renverrons incontinent à cette autre beauté qu'il doit admirer sans conteste : celle des chromos ou bien de cartes heureusement illustrées. Et peut-être, en outre, oserons-nous moquer un peu les étranges idéaux de cet amateur, tellement étranger aux penchants idéals du pays où s'inventa Versailles, qu'il puisse considérer un paysage naturel sans mourir de l'envie d'en corriger les barbarismes ou contempler un coucher de soleil sans aussitôt rêver de le repeindre avec les nuances de son âme. Mais surtout, nous prendrons d'abord le soin de lui laisser entendre que si quelques visages chargés d'angoisse, quelques sites insolitement ensoleillés ou quelques passages de voiles sur des flots de flamme peuvent parfois éveiller en nous à leur apparition sur l'écran comme une émotion d'ordre artistique c'est que par l'atavisme d'une éducation séculaire nous avons appris à voir ces réalités, sans art en elles-mêmes, à travers les peintres, les musiciens ou les poètes qui, par leur propre grandeur, en firent des témoignages d'une réalité supérieure ; si bien qu'aveugles aux imperfections que nous présente leur vérité photographique nous leur rétrocédons par d'inconscientes réminiscences des bribes de cet état de perfection où nous les vîmes dans les beaux mensonges de l'art. Au contraire d'un art — à peine susceptible d'art — et ne brillant, quand il brille, que d'une beauté empruntée aux arts — voilà à notre sens comment l'on doit juger le cinématographe actuel *pour autant qu'on l'examine du fond du passé et qu'on lui applique une vue envoûtée par la lourde hypnose des siècles de mensonge — comme nous avons vu que le font ceux-là qui, rétrospectivement, le somment de se montrer une ode ou quelque dixième symphonie patronnée par une* 10e *muse. Mais pour quiconque par contre juge la cinégraphie sous l'angle pragmatiste, pour quiconque la considère de l'horizon de l'avenir, les choses soudain changent et la cinégraphie se réhabilite, comme par miracle, jusqu'à sembler d'une part une force plus efficace et plus puissante, plus dynamique et plus protéenne que la Presse quotidienne ou l'instantanéité télégraphique et d'autre part pour « l'En-Masse » que voici débarrassé des nostalgies supra-terrestres, nobles mais vaines et qui a répudié la menteuse infinitude de l'Art où sa souveraineté se déplaît, faute d'accoutumance au jeu spirituel... pour « l'En-Masse » tout tendu vers cette contemplation de la vérité où Guyau fait*

tenir l'irréligion de l'avenir, le cinématographe semble devoir être avant tout dans l'organisation des échanges mondiaux cet organe de presse visuelle que l'homme, universalisant la sociabilité, ira volontiers lire pour une somme et dans une communauté démocratiques, après l'accomplissement d'un lugubre travail, cédant à la propension vers ce délassement organisé dont William James a esquissé le terrestre évangile. Mais le cinématographe semble devoir être aussi, parfois dans ses films d'affabulation, mais surtout dans ses documents, tout autre chose que le théâtre de discours, le roman d'analyse ou les rapports trahis par l'écriture des savants. Et la vue des « Actualités » de guerre en dit déjà long sur le drame réaliste qu'il est, seul à notre connaissance, capable de montrer avec cette acuité, cette exactitude et pourtant cette étrange sublimation où il le porte. Aussi nous nous devons de marquer, dès maintenant, le film, moyen miraculeux, de notre originalité propre : celle du talent français. Car, prenons en conscience : puisque le cinématographe va devenir dans le temps futur cette arme incessante qui « poursuivra sur les champs de bataille de la paix un féroce arrosage d'images et d'idées » et puisque, au début, son esthétique va consister à vulgariser, à mettre en œuvre industriellement, à répéter dans une ubiquité scientifique les pièces uniques des musées antérieurs de l'art, ne sommes-nous pas tout désignés et mieux que de moins artistes, pour essayer de maintenir dans une juste décence cette besogne, imposée par l'âge, d'émietter indéfiniment par évocations, suggestions, rappels ou visions précises, à travers les fugitifs miscellanées du film, le bloc de ces fameux témoignages où l'homme s'était cristallisé sous l'aspect d'un dieu... Ah ! suivons en ceci l'universel Baruch et soyons donc propres aussi, fils de Sophocle et de Racine, à cette sorte de symphonie nouvelle qui se construit avec des leit-motive de paysages, des contrepoints de gestes, des fugues d'ombres. Du naturalisme épais où elle se vautre encore, dirigeons-la, pour que notre sceau soit sur sa destinée, vers un symbolisme d'abord élémentaire mais qui se fera par la suite de plus en plus suggestif des grâces héritées de l'art et surtout significatifs de la pensée tragique des choses... Ainsi devant l'épanouissement de l'art du photographe, déjà l'art du peintre s'est habilement réfugié dans des expressions subjectives ou dans l'abstraction. Gloire donc à l'art des images, langage universel des foules quotidiennes !... Et tout aussi bien, ne nous laissons pas un instant rebuter par le fait que dans cette activité à base communautaire et scientifique l'improvisation compte pour peu de chose contre la patience et la méthode et la minutie qui ne sont point tout à fait des qualités d'ici... »

A bien des égards ce texte est intéressant, non seulement parce qu'il s'élève — avec quelle éloquence et à l'aide de quels arguments ! — contre la conception du « Cinéma-Art », mais encore parce que son auteur y montre une clairvoyance, rare à l'époque, aussi bien sur les

possibilités du « Cinéma-Instrument » que sur le rôle qui lui incombe dans la Société nouvelle, née de la guerre : qu'il s'agisse, en effet, des prétentions faussement artistiques affichées par certains metteurs en scène, amateurs de « virages chimiques », lourds d'intentions poétiques, de la servilité à laquelle l'œuvre cinématographique est tenue à l'égard de la partie la plus basse de sa clientèle, du caractère collectif — en même temps qu'artisanal — de l'œuvre cinématographique et de sa soumission obligatoire à la machine et aux circonstances physiques dans lesquelles son travail s'accomplit ; qu'il s'agisse de l'avenir vers lequel le cinéma s'achemine et du rôle d'informateur qu'il tiendra dans « l'organisation des échanges mondiaux », véritable journal que l'homme ira « lire pour une somme et dans une communauté démocratiques » — qui donc, même aujourd'hui, pourrait mieux dire ? — ou encore de la faculté qu'il a d'être autre chose que « le Théâtre de discours, le roman d'analyse ou les rapports trahis par l'écriture des savants » ; qu'il s'agisse de la nécessité d'arracher le cinéma au naturalisme et de l'orienter « vers un symbolisme d'abord élémentaire mais qui se fera par la suite de plus en plus suggestif... de la pensée tragique des choses » ou de l'obligation pour tous ceux qui se sont mis au service du cinéma français, de marquer du sceau du « talent français » cette « sorte de symphonie nouvelle qui se construit avec les leit-motive de paysages, des contrepoints de gestes, des fugues d'ombres » — la formule ne manque pas de bonheur — aussi bien que de l'incompatibilité originelle existant entre le tempérament français enclin à l'improvisation et le travail d'où naît l'œuvre cinématographique, travail qui exige « patience, méthode et minutie qui ne sont pas tout à fait des qualités d'ici », Marcel L'Herbier voit juste et voit loin, beaucoup plus juste et beaucoup plus loin que la majorité de ses compatriotes et de ses confrères. Et s'il se refuse à considérer *a priori* le cinéma comme un art, c'est uniquement parce que, influencé par son éducation classique et soumis à une tradition exigeante, il l'examine « du fond du passé » et que, malgré lui il le soumet à une mesure et à des règles dont il reconnaîtra très vite tout ce qu'elles contiennent de périmé et dont il ne se servira que pour créer autour de l'œuvre cinématographique une atmosphère plus intelligente, élever cette œuvre jusqu'au niveau de ceux qui ont reçu la même formation que lui et en faire vraiment une œuvre d'art.

Sept ans plus tard, Marcel L'Herbier reviendra sur cette question alors qu'il vient de terminer *Feu Mathias Pascal* — les huit films qu'il a faits n'ont pas modifié son point de vue — et dans une étude que publieront « Les Cahiers du Mois », il écrira : « *Pas un de mes amis, pas un de mes ennemis qui ne m'ait jusqu'ici reproché, d'une voix plus ou moins blanche, cette insistance que je mets à voir le cinématographe dressé contre l'Art. Cette fois, il ne s'agit plus — comme en* 1918 — *de*

prouver que le cinéma n'est pas un art, mais « qu'il y a un antagonisme foncier, une lutte de principe, d'essence entre les arts tels qu'ils furent et le cinématographe tel qu'il sera...» Quel crime dans cette affirmation ? Que menace-t-elle ? Que ruine-t-elle dans la traditionnelle et solide maison des Muses ?... Un fabricant de pneus dresse chaque jour impunément l'automobile contre le cheval ; l'avion ou la T. S. F. se dressent d'eux-mêmes sans coup férir contre les frontières nationales... et l'on n'admet pas qu'un immense fossé sépare la « manière-Art » par laquelle l'émotion humaine était anciennement transmissible au monde et la « manière-cinématographe » par laquelle, à l'aube du vingtième siècle (ère nouvelle qui mériterait qu'on ramenât pour elle à zéro le compteur des siècles), elle peut se transmettre désormais autour du globe par-dessus les aristocraties, l'intelligence et les frontières. Pierre Scize appelle le cinématographe : « Un nouvel âge de l'Humanité ». Il me semble, il vous semblera bientôt que ce n'est pas l'affirmation d'un visionnaire. Elle est d'un homme qui paraît en avance parce qu'il ne retarde pas ; parce qu'il voit le fait actuel. Le cinématographe est venu au-devant de l'émotion humaine comme un auxiliaire, exact au rendez-vous de l'évolution, comme le véhicule qu'il lui fallait désormais pour être transporté en tous points à toute heure, suivant notre loi présente de voyage et d'instantanéité : un véhicule vingtième siècle et contradictoire à l'ancien véhicule d'émotion que fut l'art, contradictoire en ce qu'il ne cherche plus à imposer à l'éternité le rayonnement de cette émotion — en ce qu'il ne l'enferme plus dans cette torpille d'or que l'art lançait perpendiculairement à l'espace pour qu'elle allât percer en profondeur la couche des âges futurs... Contrairement à ce que fait l'art, le cinématographe ne vise qu'à distribuer l'émotion humaine, éphémère telle qu'elle l'est sur la pellicule éphémère, mais étirée horizontalement sur la plus grande largeur du monde. Il la transporte dans le minimum de durée à travers le maximum d'espace. Ainsi quand l'art viole le Temps, le cinématographe viole l'espace (1). *L'antagonisme de ces appétits contraires pourrait suffire à faire admettre que le cinématographe,* essentiellement, *lutte avec l'art. Mais évitons une dernière équivoque. ...Considérer le cinématographe contre l'art, ce n'est pas considérer que l'art, à quelque dose que ce soit, ne saurait se rencontrer dans la composition d'une œuvre d'écran mais c'est dire que l'œuvre d'écran est dans son essence et dans sa portée de nature opposée à l'œuvre d'art et que, même si on a composé un film avec art, c'est-à-dire suivant certaines aptitudes que l'on porte en soi de bon artisan, voire de grand artiste, on n'a fait*

---

(1) *Ces idées relatives aux relations du cinéma, du temps et de l'espace, Marcel L'Herbier les a encore exprimées dans une autre étude : « Le cinématographe et l'espace » (Collection « l'Art Cinématographique ». Alcan Edit. Paris 1928.)*

en définitive un bon film que dans la proportion où l'on s'est éloigné du plan traditionnel de l'œuvre d'art... L'Esprit du cinématographe c'est de se libérer de toutes les contagions. Avant tout, de cette hypnose du passé, de cet hermétisme de l'art où veulent le ramener ceux qui le numérotent à la suite des Beaux-Arts, comme la cinquième roue de leur carrosse (1). *Jusqu'à présent jouet, demain outil formidable aux mains des démocraties prochaines, le cinématographe a le devoir de se connaître soi-même, en fonction de l'avenir, désinfecté de ce qui fut* » (2).

Cette fois, Marcel L'Herbier a suffisamment éclairé sa lanterne et le moins clairvoyant y voit clair : ce n'est pas par modestie qu'il dénie au cinéma toute prétention à être un art, c'est par ambition, par orgueil, c'est parce qu'il le veut au-dessus de tous les arts et ne pouvant en rien être ramené à leur niveau, fût-ce par une communauté d'étiquette.

---

(1) *Canudo, qui était un de ceux-là, n'était pas moins ambitieux que Marcel L'Herbier ; il le rejoignait lorsqu'il écrivait :* « *Nous avons besoin du cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.* » *(R. Canudo :* « *L'Usine aux Images* », *p. 5. E. Chiron, Edit., Paris 1927).*

(2) « *Cinéma* », « *Les Cahiers du Mois* », *Numéros 16-17. (Emile Paul Edit. Paris 1925.)*

MARCEL L'HERBIER OU LE CINÉMA INTELLECTUEL

S'APPUYANT sur de tels principes, désireux de donner au cinéma une personnalité sans rien de commun avec tout ce qui a existé avant lui, Marcel L'Herbier aurait dû jouer un rôle considérable dans la vie de « l'Avant-Garde » mais, à l'époque où il se lança dans la bagarre cinématographique, « l'Avant-Garde » n'existait pas, même sous la forme d'une expression facile et quand elle se créa, il était déjà trop engagé dans les voies de la production normale pour tenir un rôle dans la vie de cette « Avant-Garde » : il n'a donc pas travaillé pour « l'Avant-Garde » et ce n'est pas sur les écrans du Studio des Ursulines, du Vieux-Colombier que ses films furent projetés (1). Et pourtant, aucun nouveau venu n'a, au cours des années 1919-1923, compris comme lui qu'il fallait faire autre chose que ce que l'on faisait, possédé les moyens de s'évader des chemins battus ni éveillé chez les mainteneurs des vieux errements plus de craintes et d'hostilité : Marcel L'Herbier a fait de « l'Avant-Garde » avant « l'Avant-Garde » et à côté de « l'Avant-Garde ».

De même que Louis Delluc — mais deux ans avant celui-ci — Marcel L'Herbier avait débuté au cinéma comme auteur de scénarios, mais les deux premières expériences qu'à ce titre il avait faites — *Le Torrent* et *Bouclette* (2) — lui avaient suffi pour se convaincre que, tant qu'il laisserait à d'autres le soin de traduire en images les pensées qu'il confiait au papier, il ne connaîtrait que déceptions et il avait résolu d'être son propre réalisateur.

DÉBUTS CHEZ GAUMONT

De cette résolution le premier fruit avait été *Rose-France* qu'il entreprit à peine démobilisé et qu'il dédia au lieutenant Pierre Marcel,

(1) L'Inhumaine *fait exception à cette règle. Ce film ne fut pas réalisé pour la Maison Gaumont mais pour la firme « Cinégraphie » dont Marcel L'Herbier était le seul maître. S'il avait commencé sa carrière dans une salle d'avant-garde peut-être aurait-il trouvé le public dont son originalité avait besoin.*

(2) *V. p. 192.*

chef de la section photographique et cinématographique de l'Armée dans les rangs de laquelle il avait découvert le cinéma. Il aurait aussi bien pu — et peut-être plus justement encore — le dédier à Léon Gaumont qu'il avait réussi à intéresser à une œuvre qui ne répondait en rien aux tendances auxquelles la grande maison des Buttes-Chaumont devait sa fortune. Cet intérêt, Léon Gaumont l'avait manifesté de façon fort modeste, fort prudente, en mettant à la disposition du jeune auteur le studio, les décors et le matériel dont il avait besoin pour une somme égale à la moitié du montant du devis (30.000 francs) mais cela avait suffi pour que pût être réalisé un scénario qui sans cette sympathie agissante, moins heureux que ses deux aînés — ceux du *Torrent* et de *Bouclette* — ne serait sans doute pas sorti du tiroir de son auteur. L'histoire était pourtant toute simple et animée de ce patriotisme doucereux auquel se complaisait alors la majorité des spectateurs : c'était celle d'un jeune Américain qui, jaloux de la femme qu'il aime parce qu'elle lui préfère la France, triomphe de sa jalousie et consacre une partie de sa fortune au soulagement de misères françaises — mais sous cette apparente simplicité si flatteuse pour l'amour-propre d'un public français, cette petite histoire, où la vieille rivalité à laquelle se complaisent l'amour et le patriotisme n'était pas toujours exempte de mauvais goût, n'était pour celui qui voulait la traduire en images qu'une occasion de matérialiser quelques-unes des idées qui le hantaient depuis 1917 et notamment d'orienter le cinéma vers ce symbolisme qu'il regardait comme une de ses fins naturelles.

Il y avait dans *Rose-France* qui révéla deux interprètes dont le cinéma français ne fit pas toujours l'usage qu'ils méritaient : Jaque Catelain et Claude France, tout ce qu'il fallait pour surprendre. Le film dont le désir d'originalité apparut prétention, reçut donc un accueil qui se ressentit de cette surprise et sa carrière parisienne se limita à une semaine de projection sur deux écrans. Léon Gaumont ne se découragea pourtant pas et il déclara à Marcel L'Herbier qu'il était disposé à lui continuer son aide à condition qu'il fît un film d'un sujet moins particulier et plus en accord avec les habitudes du public, un de ces sujets qu'il est convenu de qualifier de « commerciaux ». Ce fut une pièce d'Henry Bernstein, la moins bonne assurément de toutes les pièces passées ou futures d'Henry Bernstein qui fut choisie : *Le Bercail*, sujet « commercial » s'il en est. C'était une preuve de bonne volonté que Marcel L'Herbier donnait à Léon Gaumont en acceptant de porter à l'écran cette attendrissante histoire dont le si bourgeois conformisme devait lui faire grincer les dents et une plus grande encore en oubliant, tant que dura le travail d'adaptation et de réalisation, toutes les idées qu'il croyait capables de hausser le cinéma jusqu'au rang d'art. Le résultat de tant de bonne volonté fut un film — interprété par Suzanne



85. Abel Gance.



86. Une scène de *La Roue,* d'Abel Gance *(Séverin-Mars et Ivy Close).*



87. *Napoléon,* d'Abel Gance : trois exemples d'effets obtenus par l'usage du triple écran.
(Napoléon : Albert Dieudonné, Joséphine : Gina Manès.)

Desprès, Paul Capellani, Marcelle Pradot —, qui aurait pu être signé Louis Feuillade ou Henri Pouctal : Marcel L'Herbier en avait tellement conscience qu'il refusa de signer *Le Bercail* qu'il considérait comme un « test », mais il avait conquis droit de cité aux Buttes-Chaumont et il allait pouvoir y être traité comme le père de *Fantômas* et de *Judex* ou presque. Pour un débutant qui, moins d'un an plus tôt, avait scandalisé l'immense public emplissant la salle du Gaumont-Palace sur l'écran de laquelle était présenté *Rose-France*, c'était une victoire, une victoire dont tout le jeune cinéma français avait de quoi se réjouir et s'enorgueillir. Les conséquences de cette victoire furent de 1919 à 1922 cinq films fort différents aussi bien par leur inspiration que par leur réalisation et qui n'avaient de commun entre eux qu'une indiscutable volonté de ne pas fouler les chemins battus, de ne pas donner naissance à une formule et d'échapper à toute banalité : *Le Carnaval des Vérités* et *L'Homme du Large* (1920), *Villa Destin* et *Prométhée banquier* (1921), *El Dorado* et *Don Juan et Faust* (1922).

Par son scénario, le premier de ces films n'est pas très éloigné de *Rose-France* et l'on peut y voir, en même temps que l'expression même de ce que Marcel L'Herbier pensait alors que devait être une œuvre cinématographique, une volonté de revanche de la part de son auteur pour les concessions qu'il avait été contraint de faire en tournant *Le Bercail*. Le titre : *Le Carnaval des Vérités* montrait nettement des prétentions symbolistes et ces prétentions s'accommodaient assez mal d'une intrigue de caractère plutôt mélodramatique. C'était le mariage de la carpe et du lapin, opération qui ressemble toujours plus ou moins à celle qui consiste à vouloir résoudre la quadrature du cercle : la partie du public qui aurait pu être séduite par les prétentions symbolistes trouva le mélo indigne d'elle et la foule populaire ne fut pas dominée par le mélo au point de pouvoir accepter ce qu'il y avait de neuf dans le spectacle qui lui était offert. Le résultat de l'expérience se révélait tel que Marcel L'Herbier ne put pas pousser plus avant dans la voie où il s'était engagé et c'est un pas en arrière qu'il dut faire afin de reprendre haleine en acceptant une deuxième fois de demander à une œuvre préexistante la matière de son film suivant. C'est à Balzac qu'il s'adressa cette fois et de cette collaboration naquit : *L'Homme du Large.* (1)

Tout le monde est d'accord pour dire que de l'œuvre importante que Marcel L'Herbier réalisa au cours de cette première partie de sa carrière, *L'Homme du Large* est une pièce maîtresse. Le sujet n'est pourtant pas de ceux vers lesquels, à en juger par *Rose-France* et *Le Carnaval des Vérités*, Marcel L'Herbier se sentait naturellement porté.

(1) *La nouvelle de Balzac qui inspira* L'Homme du Large *a pour titre :* Un drame au bord de la mer.

L'action simple et rude est d'un réalisme qui ne saurait s'accommoder du moindre symbolisme et les personnages qui s'y meuvent — des pêcheurs bretons — ne ressemblent en rien à ceux dont Marcel L'Herbier avait jusqu'alors fait sa compagnie. Le film ne se ressent pourtant pas de cette contrainte que sujet, personnages et sentiments imposèrent à son réalisateur, celui-ci ayant réussi à évoluer parmi tous les écueils avec la plus complète aisance, montrant même une force dont on ne retrouvera un nouvel exemple que dans certains passages de *L'Argent* et il tira de ses interprètes (Roger Karl, Jaque Catelain, Marcelle Pradot), une impression d'humanité et de simple vérité que l'on chercherait en vain dans tout le reste de son œuvre. *L'Homme du Large* fut donc une réussite, une vraie, dans laquelle il y aurait quelque chose d'inexplicable si l'on ne savait que l'intelligence fait des miracles et que l'intelligence — la seule de ses nombreuses et brillantes qualités devant laquelle nul ne refuse de s'incliner — est bien probablement la marque la plus personnelle, la plus caractéristique de l'œuvre de Marcel L'Herbier. L'intelligence ici a fait miracle et *L'Homme du Large* mérite véritablement d'être regardé comme un modèle d'adaptation à la fois souple et fidèle.

Mais comme *Le Bercail*, *L'Homme du Large* n'est dans cette période de début qu'un « en marge », si l'on peut dire, de l'œuvre de Marcel L'Herbier et, si consciencieuse qu'en ait été l'adaptation, si soignée qu'en ait été la réalisation, ceux qui cherchent à se faire une idée de son auteur d'après ce qu'ils connaissent de lui, ont quelque peine à le regarder comme un fils de son esprit. Marcel L'Herbier ne s'attarda d'ailleurs pas parmi les pêcheurs bretons, car il n'a rien d'un Antoine et ce n'est pas « La Vie telle qu'elle est » qu'il ambitionne de ressusciter sur l'écran. Aussi dès qu'il le peut, se tourne-t-il vers des sujets qu'il a lui-même imaginés et dont il pense qu'ils lui permettront de s'exprimer librement, largement, sans avoir à subir la gêne de couler sa pensée dans le moule d'une pensée étrangère : *Villa Destin* et *Prométhée banquier* (Eve Francis, Gabriel Signoret, J. Catelain), sont, en 1921, le produit de cet effort vers la personnalité, mais l'accueil fait à ces deux films déconcertants par leur manque d'unité et surtout par tout ce qu'ils laissaient voir de prétentions littéraires extra-cinématographiques, ne valut guère mieux que celui qu'avait reçu *Rose-France* et ce fut bien certainement parce qu'il se rendit compte que ses affaires allaient se gâter et qu'il lui fallait faire des concessions que Marcel L'Herbier choisit pour le film qui devait succéder à ces deux échecs un sujet capable de plaire à la direction d'une maison où le mélo était en honneur. L'anecdote qui sert de support à *El Dorado* — histoire d'une danseuse qui se sacrifie pour son enfant — est, en effet, dépourvue de véritable originalité, ne laisse guère voir de prétentions symboliques

et se contente d'un romantisme accessible au premier venu, réunissant des personnages familiers à tous ceux qui ont lu Hugo, Eugène Sue et d'Ennery, depuis l'homme riche et égoïste qui a séduit et abandonné une pauvre fille après l'avoir rendue mère jusqu'au pitre difforme épris de beauté — « ver de terre amoureux d'une étoile » — depuis la danseuse qui, mère incomparable, demeure un modèle d'honnêteté quoique vivant sous le toit de la débauche, jusqu'au bel étranger, paré de tous les dons de la jeunesse et de la fortune — parfait symbole de l'amour (Marcel L'Herbier n'a pu renoncer à tout symbolisme) (1). Ce scénario justifie pleinement Louis Delluc qui, au lendemain de la présentation du *Torrent*, voyait déjà en Marcel L'Herbier « un poète sensible, sévère, jaloux, démesuré et minutieux, brillant et candide ». Sans doute peut-on penser qu'à propos d'*El Dorado*, Marcel L'Herbier ne s'est pas montré extrêmement sévère envers lui-même, mais entre *Le Torrent* et *El Dorado* il y avait eu *Rose-France* et *Le Carnaval des Vérités* dont certains disaient qu'on « n'y voyait pas très bien où l'auteur voulait en venir » et qui firent à beaucoup l'effet d'« études un peu hermétiques et hésitantes » (2). Il y avait eu aussi *Villa Destin* et *Prométhée banquier* dont, sans avoir à craindre d'être taxé d'injustice, on pourrait en dire autant. Et tout cela lui avait appris qu'il est dangereux d'être sévère envers soi-même et que la vie n'est faite que de concessions. Quant à sa candeur, il n'est pas téméraire d'estimer qu'elle s'était assez fortement nuancée d'habileté car l'anecdote sur laquelle est construit le scénario d'*El Dorado*, si nous admettons qu'elle ne soit qu'un prétexte, apparaît d'une habileté remarquable par les possibilités cinématographiques et artistiques dont elle était grosse et dont celui qui l'avait imaginée a su tirer le meilleur parti. Jamais encore le cinéma n'avait eu comme ici l'occasion de prouver qu'en toute œuvre d'art véritable ce qui importe, c'est plus la forme que le fond (3), Marcel L'Herbier essayant d'ailleurs

---

(1) *C'est d'ailleurs de « mélodrame cinématographique » que Marcel L'Herbier a autorisé M. Raymond Payelle (Philippe Hériat) à qualifier le récit qu'il a tiré du scénario d'*El Dorado *et publié aux « Editions de la Lampe Merveilleuse » (Paris 1921).*

(2) *Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet : « L'Idée et l'Ecran » I. (Haberschill et Sergent Edit. Paris 1925.)*

(3) *Ce pas donné à « la forme » sur « le fond » n'était pas du goût de tous ceux qui allaient s'asseoir devant les écrans. C'est de cette opinion que les lignes suivantes sont le reflet : « Chez L'Herbier comme chez Delluc, l'action passe au second plan. L'Herbier qualifie* El Dorado *« mélodrame », ce qui montre son dédain du sujet. Pour nombre de réalisateurs, seule la technique compte. On jette un scénario en pâture au public méprisé mais les initiés savent qu'ils ne doivent faire état que de certains passages. » (Henri Fescourt et J.-L. Bouquet : Op. cit.).*

de se créer une forme personnelle, combinaison du « tableau » et du « rythme ».

Tout d'abord l'Espagne qui revit dans *El Dorado* est une Espagne à la fois vraie et choisie — choisie par un homme qui a lu Maurice Barrès et qui connaît Goya — cette Espagne fertile en contrastes que l'objectif est capable d'exprimer avec plus de force et de souplesse dans les rapprochements que le pinceau, le burin ou la plume la plus romantique — la maison de danses et la chambre de l'enfant malade constituaient une opposition facile sans doute mais dont Marcel L'Herbier avait joué en virtuose, la ramenant en leit-motiv tout au long du film— cette Espagne-là a fourni à Marcel L'Herbier l'occasion de doter le cinéma français de sa première œuvre d'art plastique. Certes, il y a de la littérature dans l'Espagne d'*El Dorado* — mais dans quel film de Marcel L'Herbier n'y a-t-il pas de littérature ? — et une littérature dont l'auteur oublie souvent Barrès et Pierre Louys pour Blasco Ibanez, mais malgré cette littérature, *El Dorado* est une œuvre d'art inattaquable pour la qualité de ses images, qualité qui vient sans doute de celle de la photographie (1), mais d'abord et surtout de la façon dont ces images avaient été composées et vues par le scénariste-réalisateur avant d'être enregistrées par le « cameraman ». Et cette œuvre d'art plastique atteint à une valeur cinématographique à laquelle aucun autre film de l'époque ne peut prétendre. *El Dorado* est arrivé devant le public en 1922 quelques semaines avant *La Roue* d'Abel Gance et quelques mois avant *La Souriante Madame Beudet* de Germaine Dulac et *Cœur Fidèle* de Jean Epstein (1923). Tous les procédés techniques — flou, surimpression, déformation — dont le cinéma disposait alors et dont Louis Delluc avait indiqué l'utilisation à des fins psychologiques ont été mis à contribution par Marcel L'Herbier, peut-être avec un peu d'indiscrétion mais avec une intelligence, une sensibilité et surtout un souci de la qualité des images à la composition desquelles ils servaient qui n'ont été oubliés par aucun de ceux qui ont vu le film. L'interprétation ne fut pas, elle non plus, étrangère à la forte impression d'art qui se dégage de la projection d'*El Dorado* : entourée de Jaque Catelain, de Marcelle Pradot, de Philippe Hériat (que l'on retrouve dans tous les films de Marcel L'Herbier des années 1920 à 1925) ainsi que de Georges Paulais, de Claire Prélia et d'Edith Rhéal, c'est Eve Francis sur qui reposait tout le poids de l'œuvre, poids d'autant plus lourd que cette remarquable comédienne n'est pas danseuse ; mais de cette difficulté Eve Francis vint à bout sinon en se jouant du moins en artiste ayant appris le cinéma à l'école de Delluc et sans

(1) *Le « cameraman » d'*El Dorado *était Lucas qui, entre cent films, sera un des collaborateurs d'Abel Gance pour* Napoléon.

que l'ensemble de son interprétation en paraisse gêné, et c'est avec une exactitude dans le détail de la composition et une émotion qui ne diminuait en rien la précision de son jeu qu'elle sut traduire toutes les nuances de son complexe personnage (1).

Pour tout cela, *El Dorado* mérite le sort que Léon Moussinac (2) lui a fait en l'inscrivant dans « Naissance du cinéma » entre *La Fête Espagnole* et *Fièvre* parmi les films qui marquent les étapes les plus importantes de l'évolution de l'art cinématographique, notant à son propos « l'art de M. Marcel L'Herbier, son souci constant de perfection et de recherche, le raffinement de sa vision, les moyens techniques qu'il a découverts », estimant pourtant que ce film « ne répond pas absolument à une formule idéale » — c'est évidemment le sujet qui amène cette restriction sous la plume de Moussinac — mais ne craignant pas de souligner « toute l'originalité et l'audace d'une réalisation qui s'égale en technique aux plus parfaites productions de l'écran » et ajoutant que « les artistes y ont découvert l'expression subtile d'une composition où la sensibilité se substitue enfin à la réalité et qui suggère avec une rare perfection » (3).

Bien que, avec *El Dorado*, il eût réussi à « parler à toute la foule » ce qui, selon Louis Delluc, est le propre des « maîtres de l'écran », Marcel L'Herbier n'avait pas renoncé à travailler pour une élite et à amener cette élite devant les écrans. Il le prouva bien en choisissant pour son prochain film un sujet plus difficile, un de ces sujets qu'il croit capables d'assurer l'avènement du cinéma auquel il aspire : *Don Juan et Faust*.

---

(1) *Le choix de cette artiste comme vedette d'un film que, tant pour son sujet que par le cadre dans lequel ce sujet se développe on ne peut s'empêcher de rapprocher de* La Fête Espagnole, *montre mieux que tout l'influence profonde exercée par Louis Delluc sur tous ceux qui voulaient se consacrer au cinéma y compris les mieux doués et les plus personnels.*

(2) « El Dorado *est resté jusqu'à ce jour l'œuvre la plus complète de Marcel L'Herbier* » *(Léon Moussinac : « Naissance du cinéma ». J. Povolozky, Edit. Paris, 1925).*

(3) *C'est ce que constatent également en d'autres termes, parce qu'ils s'adressent à un autre public, Arnaud et Boisyvon quand ils écrivent dans leur « Cinéma pour tous » : « Marcel L'Herbier est un amoureux de l'objectif dont il connaît toutes les ressources. Nul mieux que lui ne sait combiner les superpositions d'images, les teintages bleus, mauves, rouges, verts, sépias, la typographie des titres. Il entoure d'une auréole d'étoiles une barque qui s'enfuit sur la mer, il illustre le tourment d'une âme par les flots de la mer qui apparaissent par transparence sur une mer livide. Veut-il exprimer la déformation que subit un paysage dans le cerveau d'un peintre aux conceptions modernes ? Il le photographie au travers d'un verre déformant. Toujours il cherche du nouveau et il trouve. » (Etienne Arnaud et Boisyvon : « Le Cinéma pour tous ». Garnier frères, Editeur Paris 1922.)*

Jamais jusqu'alors un sujet de film n'avait été autant que celui-là, conçu sous le signe de la littérature, les deux personnages qui en étaient le support n'ayant d'autre réalité que celle d'entités littéraires — des entités figurant parmi les plus complexes, les moins nettement délimitées, les plus alourdies de commentaires, les plus grosses d'interprétations diverses auxquelles la littérature universelle ait donné naissance. Jamais non plus le symbole n'était encore apparu aussi nettement qu'ici, l'action étant faite d'une lutte entre ces deux personnages qui, pour les nécessités du moment, avaient été dépouillés de tout ce qui n'était pas, pour Faust, volonté de dominer et, pour don Juan, besoin de séduire. Il n'y avait pas dans un tel schéma de quoi toucher le public qui avait accepté *El Dorado* malgré ses audaces de forme, pour l'attrait romanesque et sentimental qu'il y avait trouvé ; il n'y avait pas non plus, soit dit sans vouloir diminuer le mérite de Jaque Catelain (don Juan un peu mince), de Vanni-Marcoux (Faust), de Philippe Hériat, de Marcelle Pradot, de Lerner (1) l'autorité ni surtout le beau visage changeant et toujours émouvant d'Eve Francis et ce n'étaient pas les décors de Robert Jules-Garnier d'une stylisation souvent un peu froide où se mouvaient de beaux costumes de Claude Autant-Lara, non plus que quelques pittoresques paysages qui pouvaient suffire à conquérir la foule que ce désir d'intellectualiser, d'aristocratiser le cinéma dont elle avait plus ou moins nettement la sensation chaque fois qu'elle se trouvait en face d'un film signé Marcel L'Herbier, gênait et humiliait. Il en fut donc de *Don Juan et Faust* comme de *Rose-France*, du *Carnaval des Vérités* et Marcel L'Herbier dit poliment adieu aux studios des Buttes Chaumont (2).

---

(1) *Les autres rôles étaient tenus par Johanna Sutter, Claire Prélia, Madeleine Geoffroy, Noémi Scize et par Deneubourg, André Daven et Michel Duran, ces deux derniers devant renoncer bientôt à l'interprétation pour des activités cinématographiques plus intéressantes.*

(2) Don Juan et Faust *souleva l'enthousiasme de Canudo qui écrivit : « La beauté et la puissance expressive de cette œuvre, nouvelle d'idées et de formes, étrange et troublante de significations et de technique, ont également bouleversé le public d'élite qui admire un tel effort et les mercantis du cinéma qui ne le comprennent pas... Cependant* Don Juan et Faust *marque une date certaine dans l'histoire du cinéma et dans cette ascension fatale de l'œuvre de l'écran vers les sommets de l'intelligence atteints par les autres arts. (R. Canudo : « L'Usine aux Images », p. 134. Chiron Edit., Paris 1927.)*

On peut rapprocher de cette opinion celle de Philippe Amiguet : « Une page d'histoire pour infante, un recueil d'images seigneuriales... Un merveilleux point de départ pour toutes les rêveries et pour toutes les imaginations. » (Fred. Philippe Amiguet : « Cinéma ! Cinéma ! » p. 22. Payot Edit. Lausanne 1923.)

EVOLUTION : DE « L'INHUMAINE » A « L'ARGENT »

Maintenant qu'il était son maître, qu'il n'avait plus à trouver des sujets capables de plaire à un homme qui, quel que fût son désir d'aider les jeunes et de favoriser les progrès d'un cinéma évolué, ne pouvait pas plus oublier *Fantômas* et *Judex* que Louis Feuillade et Arthur Bernède, Marcel L'Herbier s'entoura d'hommes de sa génération, partageant ses goûts et ses idées et voyant l'avenir du cinéma à travers des verres teintés des nuances qu'il chérissait : *L'Inhumaine* naquit de cette collaboration. Pierre Mac Orlan, dont *La Cavalière Elsa* venait de fournir une consécration littéraire au mouvement d'idées né dans l'est européen, en avait écrit le scénario, Darius Milhaud qui se trouvait à l'extrême pointe de l'Avant-Garde musicale en avait composé la musique (1), Fernand Léger et Robert Mallet-Stevens, dont les œuvres ameutaient les visiteurs des Salons où elles étaient exposées et qui s'intéressaient au cinéma (2), en avaient avec Claude Autant-Lara dessiné

---

(1) *Marcel L'Herbier, qui fut un des premiers à attacher une grande importance à l'accompagnement musical de ses films, avait déjà eu recours à un musicen de grand talent pour* El Dorado *dont il avait demandé la partition à Marius-François Gaillard.*

(2) *Robert Mallet-Stevens qui, dès 1920, avait établi les décors du film de Raymond Bernard :* Le Secret de Rosette Lambert *estimait que « l'architecture moderne est essentiellement photogénique ». « Grands plans, lignes droites, sobriété d'ornements, surfaces unies, oppositions nettes d'ombres et de lumière, quel meilleur fond peut-on rêver pour les images en mouvement, quelle meilleure opposition pour mettre en relief la vie ? » demandait-il dans le numéro spécial que « Les Cahiers du Mois » consacrèrent en 1925 au cinéma. C'est l'avenir qui répondra à cette question et montrera qu'il avait raison et tellement raison que vingt ans plus tard il n'y aura pas d'autres décors d'intérieurs dans les studios que ceux dont il avait déterminé les éléments. Robert Mallet-Stevens affirmait encore : « L'architecture moderne ne sert pas seulement le décor cinématographique mais marque son empreinte sur la mise en scène ; elle déborde de son cadre : l'architecture « joue ». Et ici encore, on peut penser qu'il s'était montré bon prophète.*

Quant à Fernand Léger il attachait assez d'importance au cinéma pour reconnaître que les spectacles de l'écran exerçaient une influence sur son talent et, réciproquement, pour vouloir que le cinéma tînt compte des idées qu'il avait sur l'évolution de la peinture : « Personnellement, écrivait-il dans « Les Cahiers du Mois », je reconnais que le grossissement du plan, l'individualisation du détail m'ont servi dans certaines compositions. Grâce à l'écran, le préjugé du « plus grand que nature » n'existe plus. L'avenir du cinéma comme du tableau est dans l'intérêt qu'il donnera aux objets, aux fragments de ces objets ou aux inventions purement fantaisistes et imaginatives. L'erreur picturale c'est le sujet. L'erreur du cinéma c'est le scénario.

les costumes et les décors dont l'exécution avait été assurée par Alberto Cavalcanti. Tout cela représentait une volonté très nette, très raisonnée de faire ce qui n'avait pas encore été fait et de montrer où le cinéma pouvait trouver sa vérité et s'il suffisait d'être intelligent et d'avoir du talent pour faire œuvre cinématographique valable et durable, *L'Inhumaine* aurait été un des plus sûrs chefs-d'œuvre de l'art cinématographique car jamais autant d'intelligence et de talent n'avait été mis au service d'une œuvre de l'écran que par cette réunion d'hommes jeunes et hardis dont chacun avait déjà donné d'intéressantes preuves d'une personnalité qui, dans le domaine ordinaire de leur activité, allait leur valoir une réputation universelle. Et pourtant, en dépit d'un certain nombre de scènes se déroulant dans un laboratoire, où l'on peut voir un essai de ce merveilleux scientifique qui fera, pour une bonne part, le succès de *Métropolis* de Fritz Lang, *L'Inhumaine* ne fut qu'une œuvre volontaire et froide — la plus froide peut-être qu'ait signée Marcel L'Herbier — qui n'avait rien de ce qu'il fallait pour toucher le public. Aussi celui-ci resta-t-il de marbre, déconcerté par le futurisme plus ou moins cubiste des décors et regrettant que l'émouvante Eve Francis qui avait si bien servi *El Dorado* eût été remplacée ici par Georgette Leblanc, certes très belle, mais transportant à l'écran l'impassibilité de *Mona Vanna* sans parvenir à ressusciter les souvenirs qui s'attachaient à l'inspiratrice de *Pelléas et Mélisande* (1).

La tentative à laquelle Marcel L'Herbier s'était livré en amenant au studio des hommes comme ceux dont il s'était entouré pour *L'Inhumaine* était aussi intéressante qu'audacieuse. Elle méritait de réussir. Son échec ne découragea par Marcel L'Herbier qui, non moins hardi, entreprit, après un assez long entr'acte, de porter à l'écran l'œuvre d'un écrivain que le cinéma tentait depuis longtemps déjà mais que

---

Dégagé de ce poids négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties. Il y a là un domaine énorme qui n'est nullement d'ordre documentaire mais qui a ses possibilités dramatiques et comiques... Je soutiens qu'une planche de porte qui bouge lentement (objet) est plus émouvante que la projection en proportions réelles d'un personnage qui la fait mouvoir (sujet). Partant de ce point de vue, il y a un renouvellement complet du cinéma et du tableau. Toutes les valeurs négatives qui encombrent le cinéma actuel sont le sujet, la littérature, le sentimentalisme, en somme l'état de concurrence au théâtre. Le vrai cinéma c'est l'image de l'objet *totalement inconnu pour nos yeux et qui est émouvant si on sait le présenter. Naturellement, il faut savoir s'en servir. C'est assez difficile. Cela demande une culture plastique qu'à part Marcel L'Herbier et René Clair, très peu possèdent. » Ce sont ces idées que Fernand Léger a exploitées à fond dans son film* Ballet mécanique *(V. p. 265.).*

(1) *Les autres rôles étaient tenus par Jaque Catelain, Philippe Hériat, L. V. de Malte et Fred Kellermann.*

celui-ci avait jusqu'alors tenu à l'écart. C'est de Luigi Pirandello qu'il s'agit cette fois et de *Feu Mathias Pascal* qui permit enfin à Marcel L'Herbier de toucher, comme il l'avait toujours souhaité, un public d'élite sans heurter de front la foule.

Toutes les chances de succès semblaient d'ailleurs avoir été réunies ici avant même que le premier tour de manivelle eût été donné : Pirandello était déjà connu à Paris grâce à Benjamin Crémieux qui avait traduit et fait représenter plusieurs de ses comédies ainsi qu'à Charles Dullin et à Georges Pitoëff qui, le premier avec *Chacun sa vérité* et le second avec *Six personnages en quête d'auteur*, avaient, suivant l'expression consacrée fait courir pendant de longues semaines au Théâtre de l'Atelier et à la Comédie des Champs-Elysées le « Tout-Paris » que Marcel L'Herbier voulait convertir au cinéma. D'autre part, engagé pour réaliser ce film par la société d'émigrés russes « Albatros », l'auteur d'*El Dorado* allait trouver au petit studio de Montreuil où, de Méliès à Jean Epstein, tant d'œuvres intéressantes étaient nées, une atmosphère dans laquelle il ne pouvait manquer de se sentir plus à l'aise que sous les verrières des Buttes-Chaumont. Enfin, avec Mosjoukine, choisi pour être la vedette de son film, il allait avoir l'interprète capable à la fois de la comprendre et de l'aider de son expérience comme seule Eve Francis avait pu le faire jusqu'alors et cela tout en mettant à son service un prestige et une popularité que la créatrice de *La Fête Espagnole*, malgré son grand talent, ne possédait pas au même degré.

Si l'on ajoute que chacun de ces éléments favorables ayant eu son plein rendement, Marcel L'Herbier tira le meilleur parti de ce mélange de mystère et d'humour que constituait le sujet — d'un pirandellisme d'ailleurs assez facilement accessible — qu'il avait choisi, ainsi que des sites qu'il alla demander à Rome et à la campagne romaine de lui fournir pour servir de toile de fond à son action ; qu'Alberto Cavalcanti, évitant de céder aux séductions d'un « caligarisme » périmé, avait su composer des décors d'un goût très sûr exactement dans l'esprit de l'œuvre et propres à en faire apparaître ce qu'elle contenait de mystérieux non moins qu'à favoriser « ces révélations visuelles que nous attendons du véritable cinéma et qui émeuvent en nous quelque chose de plus profond que le sentiment même » (1) ; que celles-ci furent fort heureusement servies par deux opérateurs habiles Jean Letort et René Guichard et que Mosjoukine, secondé par une interprétation de premier ordre encore qu'hétérogène qui groupait Loïs Moran et Marcelle Pradot, Jean Hervé, Pierre Batcheff, Pauline Carton, Michel Simon, trouva dans le personnage du héros de l'aventure ces occasions de passer du

(1) *François Berge (« Les Cahiers du Mois », N°s 16-17, 1925.)*

dramatique au comique auxquelles il se complaisait et excellait, on aura donné quelques-unes des raisons qui firent de *Feu Mathias Pascal* une des œuvres les plus intelligentes et les plus originales — les plus réussies aussi — qui soient alors sorties des studios français, celle probablement qui, parmi les intelligentes et les originales, reçut du public l'accueil le plus sympathique et le plus compréhensif.

Pourquoi, au lendemain de ce succès, Marcel L'Herbier quitta-t-il la société « Albatros » pour signer un contrat avec la Société des « Ciné-Romans » ? Il y a là un de ces petits mystères dont la vie cinématographique est riche, un mystère inexplicable car Marcel L'Herbier devait bien savoir qu'en tombant sous la coupe de Jean Sapène — « le Gouverneur » tel était le surnom que lui avaient donné ceux qui, au « Matin » comme aux studios de Joinville, avaient affaire à lui — il allait se heurter à un homme autrement difficile que Léon Gaumont, lequel avait certes des idées personnelles — ce qui d'ailleurs n'était peut-être pas le cas de Sapène — mais régnait en maître plutôt débonnaire sur ses collaborateurs. Quelle qu'ait pu être la raison à laquelle l'auteur d'*El Dorado* avait cédé en entrant aux « Ciné-Romans », il n'allait pas être longtemps avant de le regretter car, des trois films qu'il fit pour cette société : *Le Vertige*, d'après une pièce de Charles Méré (1926) avec Emmy Lynn pour vedette, encadrée de Jaque Catelain et de Roger Karl, *Le Diable au Cœur* (1928), d'après un roman de Lucie Delarue-Mardrus *(L'Ex-Voto)* où il essaya de retrouver sa veine de *L'Homme du Large* (1) et enfin *L'Argent* d'après le roman d'Emile Zola, trois films qui représentaient un travail de premier ordre tel qu'on en pouvait attendre autant d'une firme disposant de capitaux considérables et d'un personnel expérimenté que d'un homme qui avait derrière lui dix films de grande importance, aucun n'avait vraiment réussi à se libérer de l'idéal-maison (2), ni ne laissait transparaître la personnalité profonde de l'auteur à la façon d'un *El Dorado*, d'un *Don Juan et Faust* et même d'une *Inhumaine*, non plus que ses aspirations.

L'Argent pourtant valait beaucoup mieux que les deux autres et non seulement parce qu'étant le résultat d'une combinaison internationale dont le pivot étaient deux vedettes de l'importance de Brigitte Helm et d'Alfred Abel qu'entouraient Henry Victor, Alcover, Jules Berry, Raymond Rouleau, Marie Glory, Yvette Guilbert, Mary Costes,

---

(1) *Inaugurant le système des « collaborations internationales » auquel il sacrifiera plusieurs fois, Marcel L'Herbier avait confié le principal rôle de ce film à l'artiste anglaise Betty Balfour qu'entouraient Catherine Fonteney, Jaque Catelain, André Nox et Roger Karl.*

(2) *A la même époque, Germaine Dulac faisait pour la Société des Ciné-Romans* Antoinette Sabrier *qui ne s'élève guère non plus au-dessus de cet idéal-maison ».*

rien n'y avait été économisé, ni les capitaux, ni le temps mais aussi parce que, se dégageant d'une froideur qui lui a été souvent reprochée Marcel L'Herbier s'était laissé emporter par une espèce de fièvre qui donnait à certaines scènes — comme celles de la Bourse (1), — une vie tumultueuse et une force inattendues d'un véritable lyrisme moderne, devant lesquelles les plus difficiles s'inclinèrent. Mais si imprévues qu'elles fussent venant de Marcel L'Herbier, si réussies même qu'on les jugeât unanimement, ces scènes ne parvinrent pas à faire de *L'Argent* le drame puissant et de grande portée sociale que le titre faisait espérer. Peut-être la faute en incombe-t-elle pour une part à l'adaptation qui comportait à l'égard du roman des libertés inutiles et plus encore sans doute à l'interprétation qui, parce qu'on l'avait voulue brillante, avait fini par être composée d'éléments un peu trop disparates, les uns n'ayant pas du cinéma une très grande habitude, les autres étant assez peu faits pour s'accorder avec un homme plus ou moins éloigné d'eux, et manquait de cette homogénéité qui, seule, peut conférer à une œuvre de l'écran une personnalité véritable. Quoi qu'il en soit, le résultat ne fut pas à la hauteur de l'effort fourni, effort tel que Marcel L'Herbier aurait mérité de trouver là l'occasion de nous donner son chef-d'œuvre.

L'Argent fut le dernier film que Marcel L'Herbier réalisa pour le compte de la Société des Ciné-Romans (2). Ayant repris sa liberté, l'auteur d'*El Dorado* réalisa encore un film d'ordre commercial supé-

---

(1) *Dans son « Usine de Rêves », Ilya Ehrenbourg raconte l'incident suivant : « La Société des Ciné-Romans avait chargé le metteur en scène Marcel L'Herbier de faire un film d'après* L'Argent, *le roman de Zola. Marcel L'Herbier, jusqu'alors ne s'était jamais occupé de spéculations boursières — c'est un artiste et un esthète. En homme consciencieux, il se rendit tout d'abord à la Bourse pour étudier un monde qui lui était inconnu. Sur les marches de la Bourse, de jeunes gaillards poussaient des cris frénétiques. Ils agitaient leurs cannes et laissaient tomber des gouttes de sueur et leurs chapeaux melons ; ils crachaient des chiffres. Marcel L'Herbier n'est pas un enfant, pourtant il fut décontenancé. Que criait-on ? Avait-on découvert sous les marches de la Bourse un filon aurifère ou les fontaines de Paris s'étaient-elles changées en sources de pétrole ? Un homme sale, le visage convulsé et la cravate de travers, cria en bousculant son voisin : « 68 !... 68 !... » Quel admirable figurant. Voilà comme il faudrait en trouver un. Gros plan ! De quoi s'occupe-t-il. De pétrole ? De cuivre ?... De caoutchouc ?... Le possédé eut un sourire dédaigneux : « Un bleu !»... « 68 !... » Il vendait des actions de cinéma. »*

(2) *La participation de Marcel L'Herbier à l'activité de la Société des « Ciné-Romans » faillit se terminer de façon dramatique, une explication d'ordre professionnel entre le réalisateur de* L'Argent *et le grand maître de la Société ayant amené celui-ci, qui n'admettait pas la contradiction, à se livrer à des voies de fait sur son interlocuteur qui déposa une plainte au Parquet. Le procès ne fut évité que de justesse, grâce à un arbitrage de l'Association des Auteurs de Films.*

rieur : *Nuits de Princes* (1) d'après un scénario de Joseph Kessel avec Gina Manès, Alice Tissot, Nathalie Lissenko, Jaque Catelain, Nestor Ariani pour interprètes, dans lequel on ne retrouvait aucune des heureuses audaces qui avaient valu à son auteur, au temps de *Rose-France*, du *Carnaval des Vérités* et même de *L'Inhumaine*, tant d'hostilité dans le monde des commerçants et fait naître tant d'espoirs parmi ceux qui, croyant en un cinéma meilleur, voyaient en lui un des initiateurs de l'art qu'ils attendaient. Ah ! il était loin le temps où l'on s'évertuait à diriger cette « symphonie nouvelle » qu'est le cinéma vers un « symbolisme » même « élémentaire » !

De l'esthétisme aux concessions

D'où vient que les espoirs qu'à son arrivée au studio Marcel L'Herbier avait éveillés ne se soient pas mieux réalisés ? Tout d'abord, sans doute, de ce que, comme tant d'autres qui, venus du théâtre, ont continué à faire du théâtre au cinéma, venu de la littérature au cinéma — et d'une littérature plutôt anémique sinon morbide — il ne put jamais se dépouiller complètement de cette littérature et qu'il entoura toujours son travail cinématographique, plus encore peut-être quand il le pensait que quand il le réalisait, d'une atmosphère littéraire où traînaient des souvenirs assez peu compatibles avec les exigences du cinéma. Peut-être aussi de ce que, non moins ambitieux qu'intelligent, son ambition le poussait en avant pendant que son intelligence lui disait qu'il ne réussirait pas à s'imposer s'il s'entêtait dans les voies où il s'était engagé et l'incitait à composer avec les résistances auxquelles il se heurtait. C'est ce terrain d'entente que Marcel L'Herbier a cherché tout au long de sa carrière, donnant des gages à l'opposition puis le regrettant et cherchant à prendre sa revanche : *Le Bercail* après *Rose-France*, *Le Carnaval des Vérités* après *Le Bercail* et *L'Homme du Large* après *Le Carnaval des Vérités* jusqu'au jour où, las de lutter et peut-être avec un peu d'ironie sinon de mépris envers lui-même, il se résigna à sacrifier au genre « commercial » plutôt que de rester inactif. Mais il ne renonça jamais à cette volonté d'aristocratiser intellectuellement et artistiquement le cinéma qui l'avait conduit au studio et qui dix années durant, dans *Le Diable au Cœur* en 1928 aussi bien que dans *Le Bercail* en 1919 lui évita toujours toute vulgarité. De cette volonté, Philippe Amiguet a fort justement analysé les effets quand il a écrit : « Avant

---

(1) *Ce film, terminé à l'époque où le cinéma devint parlant, fut sonorisé par la suite.*

lui, le cinéma français s'encanaillait... Il se mourait de banalité, de boursouflure et de mauvais goût. L'Herbier est arrivé. Doué d'une intelligence subtile, d'un goût délicat, d'une culture étendue, il a bousculé les mauvaises habitudes, il a dénoncé erreurs et turpitudes, puis patiemment... il a construit une œuvre française, une œuvre où l'on retrouve, avec l'esprit de Voltaire, l'intelligence de Debussy et la fantaisie de Giraudoux. » (1)

On a dit — et ce fut là le sujet de maints échos, le plus souvent ironiques, dans la presse spécialisée — que, pendant qu'il dirige le travail de ses films, Marcel L'Herbier ne quitte jamais ses gants. On n'a pas osé préciser que ces gants étaient blancs. Mais on peut voir en ce détail vestimentaire, vrai ou faux, un symbole et dire des films de Marcel L'Herbier qu'ils sont, bons ou moins bons, l'œuvre d'un homme ganté de blanc, d'un homme qui ne se laisse jamais aller à « tomber la veste », si accablante que puisse être la température du studio parce qu'on ne se met pas en manches de chemise dans un salon, d'un homme qui, au bistro du coin, préfère le bar ou fréquentait Jean de Tinan et à la lecture d'un feuilleton de Jules Mary celle d'un poème de Stéphane Mallarmé ou de Paul Valéry. Un homme qui peut-être aussi se penche un peu trop souvent sur son miroir, non pas tant par narcissisme que par inquiétude. Un dandy, somme toute — les qualités que Philippe Amiguet lui reconnaît : « intelligence subtile, goût délicat, culture étendue, besoin de bousculer les mauvaises habitudes » ne sont-elles pas exactement celles qui, de tous temps et par toutes les civilisations, ont fait les dandys ? Comment, étant tel, Marcel L'Herbier aurait-il pu faire des films qui ne fussent pas un peu froids et maniérés ? Mais à quoi bon le lui reprocher — on est dandy ou on ne l'est pas — car quelque incompatibilité qu'il y ait entre le dandysme d'une part, le cinéma et surtout la vie cinématographique d'autre part — c'est une chance et une victoire pour l'art cinématographique d'avoir vu venir à lui un homme de cette nature et de cette qualité. Sans doute pourrait-on plus justement regretter que Marcel L'Herbier n'ait pas réussi à se débarrasser de sa timidité naturelle, qu'il n'ait pas osé aller jusqu'au bout de ses conceptions car il n'est pas téméraire de penser que, s'il s'était un peu moins observé, il aurait sans doute réussi à se créer un style personnel et peut-être à l'imposer. Plusieurs fois, il a laissé dire qu'il avait l'intention de porter à l'écran *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Pourquoi n'est-il jamais allé au delà de l'intention ? N'aurait-il pas trouvé là, mieux encore sans doute qu'avec *Feu Mathias Pascal*, le sujet capable de s'accorder avec ses qualités non moins qu'a-

(1) *Fred. P. Amiguet : « Cinéma ! Cinéma ! » (Payot Edit. Lausanne, 1923).*

vec ses défauts ? Littérature pour littérature, Oscar Wilde ne valait-i pas mieux pour Marcel L'Herbier qu'Emile Zola ?

Mais il n'y a pas seulement de la littérature dans l'œuvre de Marcel L'Herbier et, si l'on veut définir son art, c'est bien probablement la définition qu'en a donnée Philippe Amiguet qui se trouve la plus proche de la vérité : « Un film de Marcel L'Herbier c'est tour à tour la puissance évocatrice des formes, la persuasion des paysages, la magie des ombres et des clartés, la netteté géométrique des noirs et blancs. Aussi L'Herbier est-il, avant tout, un compositeur, un symphoniste qui construit des symphonies visuelles, débordantes de nuances, de traits rares, de découvertes ingénieuses, de contrastes saisissants. Avec réflexion, il dispose la matière, il l'enveloppe de lumière, la souligne ou l'atténue à son gré. Et, si elle lui résiste, il la déforme et la reconstruit selon sa vision... Certes on peut faire d'innombrables objections aux réalisations de M. L'Herbier. On peut leur reprocher d'être trop artificielles, trop voulues, trop tendues. On peut leur reprocher également de n'atteindre jamais jusqu'aux nappes souterraines de l'émotion et de ne flatter en nous que certains besoins extérieurs de l'intelligence et de la sensation. Mais tout cela n'empêchera pas que L'Herbier appartienne à la famille des grands créateurs d'images » (1).

Que ce « grand créateur d'images » n'ait pas eu l'audace et l'entêtement de poursuivre son expérience jusqu'à ses extrêmes conséquences, qu'il se soit contenté de demi-mesures, on ne saurait assez le regretter. Mais ces regrets ne doivent pas nous empêcher de lui être reconnaissants d'avoir — dès 1919 — commencé à créer un snobisme cinématographique et, réalisant une série de films dont l'originalité, inégale de 1919 à 1925, disparaît hélas ! à peu près complètement au delà de cette date, mais qui, à des titres divers — notamment par la mise au point, la tenue et le raffinement de leur réalisation — se distinguent nettement et profondément de l'ensemble de la production de l'époque, d'avoir efficacement contribué à donner au cinéma français une physionomie personnelle où l'intelligence de la conception sert de support à une présentation ordonnée et harmonieuse : qualités qui resteront les caractéristiques constantes de « l'Ecole cinématographique française ».

Enfin, Marcel L'Herbier a un autre titre à la reconnaissance de ceux qui croient que l'art cinématographique peut atteindre à ses fins naturelles sans rien emprunter aux prestiges sous lesquels le théâtre est toujours prêt à l'ensevelir : en ce qui concerne les relations théâtre-cinéma, toute son œuvre est une protestation et une réaction contre les théories et les pratiques du « Film d'Art ». Venu au studio en qualité

---

(1) *Fred. P. Amiguet : « Cinéma ! Cinéma ! », pages 23, 24. (Payot Edit. Lausanne, 1923.)*

de scénariste, Marcel L'Herbier n'a jamais cessé de croire à la supériorité du scénario original sur l'adaptation (sur treize films réalisés par lui en dix ans, il y en a six qui reposent sur des scénarios originaux, cinq qui sont des adaptations d'œuvres littéraires et deux des adaptations d'œuvres théâtrales) et, même quand il a été forcé d'adapter une pièce de théâtre *(Bercail, Vertige)* jamais, en effet, il ne s'est paresseusement réfugié entre les brancards du théâtre ; jamais, non plus, dans les limites où il était son maître, il n'est allé chercher sur les affiches de la Comédie-Française ou des grandes scènes boulevardières les noms auréolés capables de valoir à ses films la sympathie rémunératrice de la foule — exception faite de Paul Capellani et de Suzanne Després d'une part *(Le Bercail)*, de Jean Hervé *(Feu Mathias Pascal)* et d'Emmy Lynn, d'autre part *(Le Vertige)* au talent de qui il n'eut recours qu'assez tard (1926) et bien plus sans doute pour son expérience cinématographique que pour son passé théâtral — préférant s'adresser à des comédiens de scènes d'avant-garde dont l'esprit lui plaisait (Roger Karl appartenait à la troupe de Copeau, Michel Simon à celle de Pitoëff, Eve Francis était l'interprète préférée de Paul Claudel de qui elle avait joué à « l'Œuvre » *L'Otage* et *L'Annonce faite à Marie* — et plus encore peut-être que pour cela fut-ce parce qu'elle était la collaboratrice de Louis Delluc qu'il la choisit — comme Georgette Leblanc était l'interprète habituelle de Maeterlinck) et préférant à tous ceux-là qui ne venaient de nulle part, que n'alourdissait aucune tradition, aucune habitude théâtrale incompatible avec le jeu cinématographique comme Claude France *(Rose-France)* et Loïs Moran *(Feu Mathias Pascal)* et surtout comme Marcelle Pradot, Philippe Hériat et Jaque Catelain dont il fit les éléments permanents de son interprétation et qui lui restèrent longtemps fidèles : quand Marcelle Pradot renonça au cinéma elle n'avait fait à Marcel L'Herbier d'autre infidélité que d'avoir paru dans un film de Jaque Catelain *Le Marchand de Plaisirs* ; Philippe Hériat, après quelques créations au théâtre, renonça à l'interprétation pour commencer une carrière littéraire où il réussit rapidement et brillamment.

Un disciple : Jaque Catelain

Quant à Jaque Catelain, non content d'être devenu, comme Claude France, une vedette non seulement française, mais internationale, il avait auprès de Marcel L'Herbier pris un goût si vif du cinéma qu'il ne put résister à la tentation de mettre ses pas dans ceux de son maître et réalisa, plus ou moins « supervisé » par celui-ci, deux films : *Le Marchand de Plaisirs* (1923) dont l'interprétation était assurée par

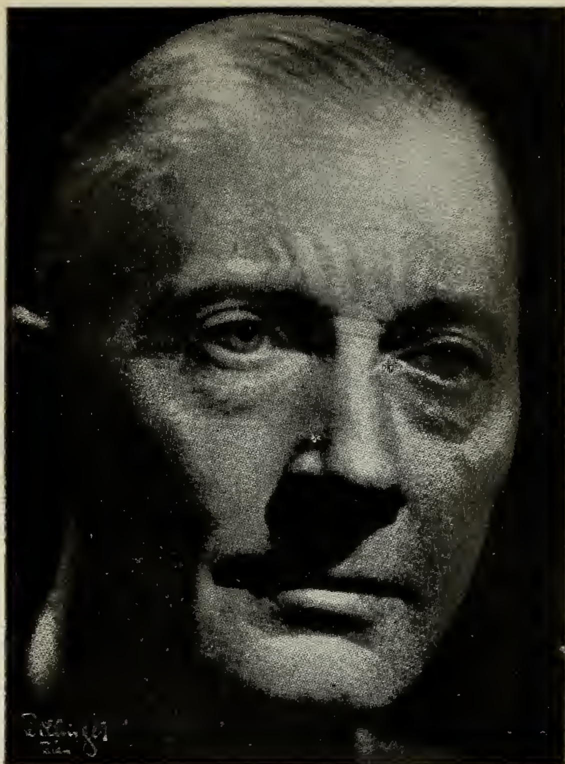
lui-même entouré de ses camarades ordinaires : Marcelle Pradot, Claire Prélia et Philippe Hériat, et *La Galerie des Monstres* (1924) où apparaissent des noms nouveaux (dont quelques-uns vont connaître la notoriété) : Loïs Moran, Yvonneck, Jean Murat, Simone Mareuil, Van Duren (un danseur), Le Tarare (un nain), Ture Dahlin (un journaliste suédois) (1).

Si l'on disait de ces deux films qu'ils auraient pu être signés « Marcel L'Herbier », on ne se tromperait guère et on serait à peu près juste à leur égard mais on ne le serait complètement qu'en précisant qu'ils se distinguaient de ceux de Marcel L'Herbier par un mélange d'humanité et d'humour qui leur conférait une saveur que l'on chercherait en vain aussi bien dans *Rose-France* et dans *Le Carnaval des Vérités* que dans *El Dorado* et dans *Don Juan et Faust*. Quoiqu'il soit assez difficile de déterminer en quoi consistait exactement le rôle de « superviseur » tenu par Marcel L'Herbier, ces deux films laissent voir des qualités assez certaines pour que l'on soit autorisé à se demander ce qui a empêché Jaque Catelain de leur donner des frères. Probablement l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de poursuivre une activité de réalisateur sans renoncer à son activité d'acteur. En sacrifiant celle-là à celle-ci, peut-être Jaque Catelain fut-il imprévoyant car le jour vint assez rapidement où, paraissant moins souvent sur les écrans, il perdit une partie de la faveur que le public lui avait longtemps accordée alors que, sans même avoir à trop compter sur la chance, il aurait probablement pu mener une non moins heureuse et plus longue carrière de metteur en scène (2).

---

(1) *Pour* La Galerie des Monstres, *Alberto Cavalcanti était l'assistant de Jaque Catelain.*

(2) *De ces deux films, Léon Moussinac a écrit :* « Le Marchand de Plaisirs *est un début représentatif. Il a beaucoup désarmé la critique car si l'on réussit à discuter le fond du thème et sa vérité un peu irritante, on ne trouve rien à reprendre à une représentation toujours au fait des meilleurs procédés expressifs, conçue avec intelligence, réalisée avec goût, mesure et une sorte de hautaine distinction.* » « La Galerie des Monstres *a confirmé ces qualités.* » *(« Naissance du cinéma » J. Povolozky Edit. Paris 1925.)*



88. Jacques Feyder *(Photo Willinger, Vienne).*

89. Jean Angelo et Stacia de Napierkowska dans *L'Atlantide,* de Jacques Feyder.



90. Une scène de *L'Image*, de Jacques Feyder avec Arlette Marchal.



91. Raquel Meller et Fred Louis Lerch dans *Carmen*, de Jacques Feyder.

92. Maurice de Féraudy et le petit Jean Forest dans une scène de *Crainquebille*, de Jacques Feyder.

ABEL GANCE
OU
" LE TEMPS DE L'IMAGE EST VENU "

DANS une conférence qu'il fit en 1927, alors qu'il était en plein cœur du travail d'où allait sortir son *Napoléon*, Abel Gance comme en extase, adressait au cinéma cet hommage public qui est un véritable acte de foi :

« *Le cinéma dotera l'homme d'un sens nouveau. Il (l'homme) écoutera par les yeux. « Ils ont vu par les voix ! » dit le Talmud. Il sera sensible à la versification lumineuse comme il l'a été à la prosodie. Il verra s'entretenir les oiseaux et le vent. Un rail deviendra musical. Une roue sera aussi belle qu'un temple grec. Une nouvelle formule d'opéra naîtra. On entendra les chanteurs sans les voir, ô joie ! « La Chevauchée des Walkyries » deviendra possible. Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma car leurs royaumes seront à la fois mêmes et plus vastes. Renversement fou et tumultueux des valeurs artistiques, floraison subite et magnifique de rêves plus grands que ceux qui furent ? Non seulement imprimerie mais fabrique de rêves... Le temps de l'image est venu... Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religions et toutes les religions elles-mêmes, toutes les grandes figures de l'Histoire, tous les reflets objectifs des imaginations des peuples depuis des millénaires, tous, toutes attendent leur résurrection lumineuse et les héros se bousculent à nos portes pour entrer. Toute la vie du rêve et tout le rêve de la vie sont prêts à accourir sur le ruban sensible et ce n'est pas une boutade hugolesque que de penser qu'Homère y aurait imprimé l'Iliade ou peut-être mieux l'Odyssée. Le temps de l'image est venu ! Expliquer ? Commenter ? A quoi bon ? Nous marchons, quelques-uns, sur des chevaux de nuage et, quand nous nous battons, c'est avec une réalité pour la contraindre à devenir du rêve ! La baguette de coudrier est dans tout appareil de prise de vues et l'œil de Merlin l'Enchanteur s'est mué en objectif. Copier la réalité ? Pourquoi faire ? « Ceux qui ne croient pas à l'immortalité de leur âme se rendent justice ! » a dit Robespierre : ainsi de ceux qui ne croient pas au cinéma. Ils ne verront jamais que ce qu'ils peuvent voir et contesteront l'or même de l'évidence. Que de spectateurs dans* La Roue *n'ont vu que des histoires de locomotives et de catastrophes*

de trains dans les images : que n'ont-ils vu entre celles-ci la catastrophe des cœurs autrement élevée et douloureuse !... Les yeux confondent trop ce qui bouge avec ce qui tressaille, ce qui remue avec ce qui vibre ; les cœurs sont encore trop loin des yeux pour notre règne et cependant à des signes certains auxquels il faut qu'on s'habitue, je reconnais que le temps de l'image est venu !... Oui, un art est né, souple, précis, violent, rieur, puissant. Il est partout, en tout, sur tout ! Toutes les choses courent à lui plus vite que les mots ne se rangent sous la plume lorsqu'une pensée les appelle. Il est si grand qu'on ne le peut voir en entier et qui voyant ses mains, qui ses pieds, qui ses yeux, s'écrie : « C'est un monstre auquel il manque une âme ! » Aveugles ! Un couteau de clarté élargit peu à peu vos paupières ! Regardez bien. Des ombres adorables et bleues jouent sur la figure de Sigalion : ce sont les Muses qui dansent autour de lui et le célèbrent à l'envi. Le temps de l'image est venu !... Un grand film ? Musique : par le cristal des âmes qui se heurtent ou se cherchent, par l'harmonie des retours visuels, par la qualité même des silences ; peinture et sculpture par la composition ; architecture par la construction et l'ordonnancement ; poésie par les bouffées de rêves volées à l'âme des êtres et des choses et danse par le rythme intérieur qui se communique à l'âme et qui la fait sortir de vous et se mêler aux acteurs du drame. Tout y arrive. Un grand film ? Carrefour des arts ne se reconnaissant plus au sortir du creuset de lumière et qui renient en vain leurs origines. Un grand film ? Evangile de demain ! Pont de rêve, jeté d'une époque à une autre ! Art d'alchimiste : grand œuvre pour les yeux ! Le temps de l'image est venu ! (1) »

Neuf années séparent l'heure où cet acte de foi cinématographique fut formulé par celui qui n'était encore que l'auteur de *Mater Dolorosa*, de *J'accuse !* et de *La Roue*, du jour où Marcel L'Herbier, répondant à Emile Vuillermoz, se refusait à considérer le cinéma comme un art et afin de justifier la position qu'il avait prise et d'étayer sa démonstration, entassait les raisonnements sur les raisons et les déductions sur les arguments (2). En neuf ans, le cinéma avait, certes, assez évolué pour qu'une évolution se fût produite dans les esprits et que les plus intelligents de ses serviteurs fussent tout naturellement amenés à modifier l'opinion qu'ils avaient de lui, mais ce ne serait pas se livrer à un jeu gratuit de l'esprit que de prétendre que ce n'est pas de dates qu'il s'agit ici mais de tempérament et de supposer qu'en 1917 comme en 1927, Abel Gance, s'il en avait eu l'occasion, aurait laissé échapper de ses lèvres frémissantes le même acte de foi.

---

(1) *Abel Gance : « Le Temps de l'Image est venu ! » (Collection « L'Art cinématographique » n° 11. Alcan Edit. Paris 1927.)*

(2) *V. p. 295 et sq.*

Ce n'est d'ailleurs pas seulement parce qu'il permet de préciser deux positions extrêmes — pour Marcel L'Herbier, le cinéma n'est pas un art, pour Abel Gance non seulement il est un art, mais il est, à lui seul, tous les arts, l'art en soi — et qu'il fait toucher du doigt, pour ainsi dire, tout ce qui sépare l'un de l'autre deux des hommes qui ont le plus fait pour conduire le cinéma français vers ses destinées que le texte ci-dessus est intéressant. C'est aussi parce qu'il est un document psychologique qui met successivement en lumière les différentes facettes de la personnalité extrêmement attachante, parce que fortement marquée, de son auteur.

Au lendemain de la présentation de *La Zone de la Mort* (1), Louis Delluc avait adressé à Abel Gance cette adjuration : « Si jamais vous entendez dire que vous voyez trop grand, je pense que vous rirez tranquillement. On ne voit jamais trop grand... Ne cessez jamais de voir trop grand ! (2) » Gance avait-il inscrit ces encouragements en face de sa table de travail afin de les avoir constamment sous les yeux ? Avait-il d'ailleurs besoin qu'on le poussât à voir grand ? Ce qui est certain, c'est que la critique prévue par Delluc lui avait été adressée — et combien de fois ! et sur quel ton ! — à propos de *J'accuse !* Le rire tranquille prévu, lui aussi, par Delluc accompagnait-il le haussement d'épaules dédaigneux par lequel Gance répondit à ces reproches ? Peu importe ! Ce qui est indiscutable, c'est qu'il continua à voir grand, à voir très grand : *La Roue* le prouva et aussi l'opinion qu'il s'était faite du cinéma, opinion qu'en toutes occasions il laissait voir, quand il ne la lançait pas comme un défi à la face des hésitants, des tièdes : « Evangile de demain ! Pont de rêve jeté d'une époque à une autre ! » Et ce ne sont pas là de simples formules, car il sait quels ricanements de telles affirmations soulèvent, à quels risques elles l'exposent et il est prêt à se battre pour prouver qu'elles expriment des vérités qu'il est à peu près le seul à prendre au sérieux. Car il a la foi ! Il croit au cinéma : il ne connaît rien de plus beau, rien de plus grand, rien qui mérite autant qu'on lui consacre sa vie en attendant de mourir pour lui s'il le faut. Et pourquoi y croit-il ? Uniquement parce que le cinéma permet de « donner une forme à des rêves ! » Gance est un idéaliste. Aussi, foin du réalisme ! La réalité n'est là que pour que le cinéma en fasse du rêve ! Et ceux qui ne croient pas au cinéma et en cette mission qui est la sienne ne méritent pas de vivre !... « Le temps de l'image est venu ! » Ne croirait-on pas entendre le prophète Elie annonçant les temps nouveaux ?

---

(1) *V. p. 184.*

(2) *Renforçant et précisant l'opinion de Delluc, Léon Moussinac a écrit à propos de* La Roue *: « Abel Gance voit haut et grand. C'est un éloge qu'il est presque seul à mériter. » (Léon Moussinac : « Naissance du cinéma ». J. Povolozky, Edit. Paris, 1925).*

En l'entendant parler ainsi, certains qui ne voient dans le cinéma qu'une occasion de combinaisons ingénieuses aboutissant à des contrats rémunérateurs à moins que ce ne soit à un travail facile n'exigeant aucun apprentissage et fertile en pauses aimables en compagnie de jeunes femmes faciles, ricanent ou rigolent. Ils ont tort car tout cela est très sérieux, très sincère et l'on devrait bien plutôt être tenté de le trouver émouvant le spectacle de cet homme — apôtre, prophète, martyr s'il le faut : les bêtes ne sont-elles pas là toutes prêtes à le dévorer ! — qui, les bras en croix, le regard extasié, indifférent au ridicule qui le guette, car il est le seul à s'être aussi complètement donné au dieu nouveau — le seul avec Germaine Dulac —, clame sa foi ! Une foi assez spéciale car il y a du panthéiste en Abel Gance : pour lui le cinéma est dieu. — « Il est partout, sur tout, en tout ! » — et rien dans la nature — y compris les grandes figures de l'Histoire, les héros — n'existe qu'en fonction du cinéma. Un panthéiste ingénu qui fait appel à l'autorité de Shakespeare, de Beethoven, de Rembrandt — sans oublier le Talmud ! — pour appuyer ses affirmations comme il a pris l'habitude de recourir à Lucrèce, à Confucius, à Rabindranath Tagore pour donner un sens plus haut aux images de ses films qui, pourtant, se suffisent à elles-mêmes... Sans oublier Homère ni Hugo !

C'est d'ailleurs à Hugo que Bardèche et Brasillach, qui n'ont pour l'auteur de *Mater Dolorosa* et de *J'accuse !* aucune indulgence, le comparent à deux ou trois reprises dans leur « Histoire du Cinéma ». Comparaison grosse de sous-entendus car ce n'est évidemment pas pour ce qu'il a de meilleur qu'à propos d'Abel Gance l'auteur des *Misérables* a son nom jeté dans la bagarre cinématographique mais, si perfide qu'elle soit, cette comparaison qui ne manque pas d'exactitude constitue encore un éloge d'une singulière valeur car on ne voit pas bien — même en cherchant — à propos de quel autre auteur de films elle pourrait être faite, et prononcer sans sourire — ni faire sourire — le nom de Victor Hugo à propos d'Abel Gance montre mieux que tout la place que celui-ci occupe dans l'histoire du cinéma français et plus particulièrement dans l'histoire du cinéma français des années 1919-1929 qui, de l'aveu unanime, constituent la grande époque de l'art cinématographique français.

Venu de la littérature au théâtre et au cinéma (1), Abel Gance avait pris contact avec la vie des studios et avec le travail cinématographique en tenant, comme René Clair le fera quelques années plus tard, de petits rôles dans quelques films puis, comme Louis Delluc et Marcel L'Herbier, en plaçant ici et là des scénarios dont il était l'auteur. Ce

---

(1) V. *p. 183*.

double aspect de sa personnalité, Abel Gance ne s'en libérera que difficilement et lentement, quelle que soit la vivacité des critiques qui lui seront à ce sujet adressées : nous le retrouverons, en effet, tenant un rôle dans *Napoléon* comme dans *La Fin du monde* et, pendant des années il ne réalisera que des scénarios composés par lui. (Il faudra la crise provoquée par l'irruption du « parlant » dans la vie cinématographique française et l'échec de *La Fin du Monde* pour qu'il consente, non sans une longue et méritoire résistance, à travailler sur une matière qui lui soit étrangère.)

Cette volonté bien arrêtée de ne pas chercher son inspiration ailleurs qu'en lui-même, de travailler sans collaborateurs, Abel Gance n'est pas le seul à l'avoir manifestée à la même époque : Henry-Roussell, Marcel L'Herbier et Louis Delluc — exemples d'autant plus significatifs qu'ils viennent d'hommes aussi différents que possible — avaient vu les avantages de cette méthode mais alors que le premier réussissait à imposer sa façon de voir par l'habileté avec laquelle il assurait à ses films des succès commerciaux aussi grands que s'il eût choisi ses sujets parmi les œuvres les plus populaires de la scène ou de la librairie et que le second, moins habile qu'Henry-Roussell et moins entêté qu'Abel Gance, était obligé de recourir à la collaboration d'Emile Zola, de Charles Méré, d'Henry Bernstein, l'auteur de *J'accuse!* se voyait reprocher cette preuve d'intelligence et de personnalité comme une intolérable manifestation de son impudent orgueil. Mais il laissait dire et continuait à refuser tout ce qui d'une façon ou d'une autre l'aurait limité dans la libre expression de sa personnalité. Peut-être d'ailleurs n'aurait-il pas fallu pousser beaucoup Abel Gance pour l'amener à déclarer que ce qui l'intéressait avant tout dans le cinéma c'était la possibilité que celui-ci lui offrait de faire œuvre d'écrivain : hypothèse peut-être osée mais qui pourrait assez facilement trouver sa justification dans tout ce qu'il y a de littéraire et surtout de manifestations de goût pour la littérature dans ses scénarios. Trop souvent Abel Gance scénariste — ou plutôt Abel Gance écrivain — a fait du tort à Abel Gance homme de cinéma, mais ses détracteurs ont eu tort d'une part d'attacher plus d'importance à ses scénarios qu'à la façon dont il les réalise — au fond qu'à la forme — et d'autre part de ne pas admettre qu'il ne lui est possible de s'exprimer de façon intéressante que s'il travaille sur des idées et des sentiments lui appartenant en propre (1).

---

(1) *Les films qu'il a dû réaliser dans les premiers temps du parlant, sur des scénarios dont il n'était pas l'auteur, qu'il s'agisse d'adaptations d'œuvres littéraires ou théâtrales :* Le Maître de Forges, Le Roman d'un jeune homme pauvre, La Dame aux Camélias, Poliche *(G. Ohnet,*

« La Roue » : Naissance d'un Lyrisme Cinématographique

Cette importance, donnée par Abel Gance à ses scénarios, *La Roue* plus encore que *J'Accuse !* en fournit la preuve. De ce film, Bardèche et Brasillach ont dit qu'il est « avec *Intolérance* de Griffith et *Les Rapaces* de Stroheim un des monstres du cinéma. Mais un monstre d'une importance presque unique ». Ce scénario a, en effet, quelque chose de monstrueux, mais bien plus dans le sens que l'on est tenté de donner à ce mot après avoir lu *Les Misérables* que dans celui qu'il prend si on l'applique à *Intolérance* ou aux *Rapaces*, le film de Griffith n'étant en rien monstrueux, mais seulement démesuré ou plutôt hors des mesures habituelles à une œuvre cinématographique et celui de Stroheim étant indiscutablement monstrueux par les personnages qu'il nous présente et les sentiments qui possèdent ces personnages, ce qui n'est pas le cas de *La Roue*, une fois admis que son métrage dépasse quelque peu celui des films qui composent ordinairement les programmes, ce qui n'a rien de monstrueux. *Les Misérables*, au contraire, ont quelque chose de monstreux non pas à cause de leurs dimensions — le roman-fleuve n'est pas une innovation contemporaine — mais par leurs prétentions : prétention de faire accomplir au lecteur le tour complet d'une société et d'établir un système philosophique et social sur un fait divers. Si *La Roue* a quelque chose de monstrueux, c'est par des prétentions du même genre, d'ailleurs assez confuses.

Le scénario de *La Roue* conte l'histoire d'un mécanicien de chemin de fer qui, parmi les débris d'un wagon du train qu'il conduit et qui a déraillé, trouve une fillette dont les parents sont morts. Il adopte l'enfant, l'élève à côté de son propre fils et quand elle est devenue une jeune fille, les deux hommes, le père et le fils, s'éprennent d'elle en même temps. Un ingénieur se présente au bon moment pour mettre fin à cette rivalité et il épouse la jeune personne. Mais quelques malheurs ayant fait autour d'eux place nette, le mécanicien — qui entre temps est devenu aveugle — retrouve la jeune personne qui l'aidera à achever une vie que la fatalité les a empêchés de faire ensemble.

Ce drame — la rivalité du père et du fils — aux péripéties quelque peu arbitraires auxquelles se sont déjà complu tant d'écrivains,

---

O. Feuillet, A. Dumas fils, H. Bataille) ou d'un scénario original : la Lucrèce Borgia *que Léopold Marchand imagina pour Edwige Feuillère, semblent bien prouver — et le* Beethoven *qu'il réalisa à la même époque sur un scénario de lui vient renforcer cette opinion — qu'il ne travaille à son aise que s'il n'a pas d'autre collaborateur que lui-même.*

se double d'un autre drame plus original encore que presque aussi arbitraire et plus cinématographique : celui de l'homme qui perd l'usage du sens qui lui est précisément indispensable pour exercer son métier : le mécanicien qui devient aveugle comme Beethoven devient sourd. C'est de ce drame à la fois professionnel et humain et de tout ce qui a trait au métier de son héros qu'Abel Gance a tiré le meilleur de son film, tout ce qui donne à ce film son originalité, sa valeur et lui permettra d'exercer une influence profonde et durable sur l'évolution de l'art cinématographique. Pour extérioriser la vie professionnelle de son héros, la vie du milieu où il se meut, le drame dans lequel il se débat et auquel restent mêlés les êtres et les choses parmi lesquels il accomplit les gestes quotidiens qui lui permettent de gagner sa vie, car un mécanicien de grande ligne n'est pas un homme du monde, selon la formule de Paul Bourget, disposant de loisirs qui lui permettent d'analyser ses sentiments et de penser à ses affaires de cœur, Abel Gance a imaginé une technique absolument nouvelle qui lui permet de mêler les objets inanimés à la vie affective des hommes : découpage de certaines de ses scènes en une infinité d'images et montage de ces images selon un rythme savamment combiné et d'une souplesse que l'on est tenté de qualifier d'instinctive, de manière à donner non seulement l'impression de la vitesse et de la simultanéité d'actions différentes et de sensations éprouvées par des personnages différents, mais encore l'impression d'un poème aux rythmes artistiquement entrelacés, aux leit-motive ingénieusement ramenés, aux harmonies savantes adroitement utilisées (1).

L'innovation était aussi hardie qu'heureuse et le cinéma n'en avait pas encore connu qui répondît mieux à ses possibilités car c'était le mouvement qui était à l'origine et à la base de cette innovation qui a fait dire à Germaine Dulac :

« L'ère de l'impressionnisme commençait, ramenant au mouvement par le rythme, cherchant à créer l'émotion par la sensation... Dans *La Roue* la psychologie devenait dépendante d'une cadence. Les personnages n'étaient plus les seuls facteurs importants de l'œuvre, mais la longueur des images, leur opposition, leur accord tenaient un rôle primordial à côté d'eux. Rails, locomotives, chaudière, roues, manomètre, fumée, tunnels : un drame nouveau, brutal, composé d'une

---

(1) *Voici ce qu'à ce propos écrivait Canudo : « En réalité* La Roue *est un film double. L'un trop sentimental et affaibli par des développements romanesques et des incidents comiques d'une puérilité déroutante et du plus déplorable effet. L'autre, une « suite rythmique » de l'acier animé par l'homme rayonnant, une sensibilité irrésistible qui centuple celle de l'homme et oriente le cinéma vers les voies impérieusement nouvelles, étrangères à la littérature, à la peinture et même à la musique. » (« L'Usine aux Images » p. 128. Chiron Edit. Paris 1927.)*

juxtaposition de mouvements bruts, de déroulements de lignes se transformant, se développant en une courbe logique et sensible surgissait. La conception de l'art du mouvement rationnellement compris reprenait ses droits, nous conduisant magnifiquement vers la symphonie visuelle placée hors des formules connues (1). »

C'est aussi « le rythme avec ses premiers essais de mesure cinégraphique » que Léon Moussinac regarde comme le mérite essentiel et le plus original de *La Roue* lorsqu'il écrit : « Je n'estime certes pas que de cette matière si riche, si mobile, si profonde, Abel Gance ait usé avec la perfection que nous sentons possible, mais il est le premier à en avoir asservi la richesse dans le désordre (2), la mobilité, la profondeur, pour tout dire, la beauté originale. C'est un point de départ pour des réalisations prodigieusement modernes et à l'échelle de ce temps enfin. Plastique émouvante du sentiment qui s'exprime au delà de la raison mécanique, dans le jeu des fumées et des bielles (3). »

. De son côté, Jean Epstein qui pense que « l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps », estime qu'avec « ces courses de roues », Abel Gance « notre maître actuel à tous » a composé « les phrases les plus classiques actuellement écrites en langage cinématographique » parce que « ce sont là les images où les variations, sinon simultanées, du moins concourantes des dimensions espace-temps jouent le rôle le mieux dessiné (4). »

Une innovation aussi hardie, d'un caractère aussi nettement cinématographique ne pouvait être accueillie comme elle le méritait par un public qui allait chaque semaine s'asseoir devant les écrans mais qui n'aimait pas assez le cinéma et surtout le connaissait trop mal pour accepter ce qui venait le troubler dans ses petites habitudes. *La Roue* déchaîna donc des tempêtes non seulement parmi la clientèle ordinaire des salles publiques mais encore parmi les professionnels qu'une audace

---

(1) *Germaine Dulac : notes inédites.*

(2) « *J'aime ce magnifique désordre ordonné et j'admire Abel Gance quand il se délivre et se livre ainsi en bloc, torche projetée qui brûle, flamme de désastre et qui aussi éclaire et loin ! Chaque fois qu'il a essayé d'une discipline, qu'il s'est limité, qu'il a écouté les voix de la sagesse, Gance s'est appauvri... Il faut accepter ou rejeter Gance en bloc !* » *(Léon Moussinac : « Naissance du cinéma ». J. Povolozky Edit. Paris 1925). C'est aussi l'opinion d'Abel Gance, lui-même qui, pendant qu'il tournait* Napoléon, *disait à un ami : « Il faut me prendre tel que je suis, avec tous mes défauts et avec mes qualités, si j'en ai ! »*

(3) *Léon Moussinac : « Naissance du Cinéma ». (J. Povolozky Edit. Paris 1925).*

(4) *Jean Epstein : « Le cinématographe vu de l'Etna ». (Les Ecrivains réunis, Edit. Paris, 1926.)*

aussi compréhensive désorientait et quelques-uns de ceux qui assistaient à la « présentation corporative » du film au Gaumont-Palace se souviennent encore de l'indignation qui soulevait certains invités — metteurs en scène, producteurs, acteurs — plus ou moins spécialisés dans l'adaptation de tout repos des mélodrames et des vaudevilles les plus éculés, qui criaient au scandale, estimant qu'Abel Gance se moquait du monde parce qu'il était plus hardi, plus intelligent qu'eux, plus amoureux de son art et plus conscient des ressources de son métier.

Quelques mois plus tard, ces mêmes hommes, mettant à profit les trouvailles et les procédés mis au point par l'auteur de *La Roue*, se livraient tant bien que mal aux virtuosités du « montage rapide » et l'on ne saurait citer les titres de tous les films où l'on pourrait retrouver des imitations plus ou moins heureuses de ces passages de *La Roue* dont les images de plus en plus brèves et montées sur un rythme de plus en plus serré, haletant, donnent aux spectateurs l'impression d'être dans un train, emporté par une course de plus en plus rapide que rien ne pourra arrêter et qui doit fatalement aboutir à la catastrophe. Ces passages qu'accompagnait un admirable commentaire musical d'Arthur Honegger (1) sont devenus classiques et il n'est pas un amateur de cinéma qui ne parle avec enthousiasme de « La Chanson du Rail » et de la « Chanson de la Roue » même quand il ne les a jamais vus.

Tout cela : rythme, montage rapide, commentaire musical, symbolisme facile — le premier titre choisi par Abel Gance pour son film était *La Rose du Rail* — ne méritait évidemment pas seulement des éloges sans restrictions et l'on pourrait et fort justement parler de désordre (2), d'abus de littérature et l'on ne s'en priva pas, mais c'est Léon Moussinac qui a raison lorsqu'il remarque que tout cela est « la rançon de quelque chose à quoi nous devons, dans des lueurs éblouissantes, quelques coups d'admiration. Ce n'est pas moi qui oserai réclamer jamais davantage, à l'heure présente, d'un précurseur. Il nous importe peu qu'on se trompe, il nous suffit qu'on ose. Il me suffit qu'Abel Gance ait affirmé dans *La Roue*, un certain nombre de fois,

---

(1) *Ces pages ont connu le plus grand succès non seulement auprès des amateurs de musique qui se trouvaient parmi les amateurs de cinéma, mais encore dans le monde musical. Elles sont souvent exécutées dans les grands concerts sous le titre : « Pacific 231 ».*

(2) *Dans une conférence « Pour une Avant-Garde nouvelle » qu'il fit au Vieux-Colombier le 14 décembre 1924, Jean Epstein s'éleva contre tant d'imitation désordonnée : « Aujourd'hui on abuse du montage rapide jusque dans les documentaires : chaque drame possède une scène montée par petits bouts quand ce n'est pas deux ou trois... C'est trop tard ; ce n'est plus intéressant ; c'est un peu ridicule. » (Jean Epstein : « Le cinématographe vu de l'Etna ». Les Ecrivains réunis » Edit. Paris 1926.)*

avec une puissance exacte, des vérités qui étourdissent moins qu'elles n'éclairent, ce qui est mieux, puisqu'il s'agit d'un art en formation (1). »

Un film comme celui-là, par son mélange de réalisme, de romantisme exaspéré et d'un lyrisme purement cinématographique entièrement nouveau, avait besoin d'acteurs de grand talent. Abel Gance qui, attachant la plus grande importance à l'interprétation de ses œuvres, a toujours su trouver les acteurs les mieux faits pour les rôles qu'il leur destinait et tirer de ces acteurs le maximum, eut ici avec Ivy Close, comédienne anglaise inconnue en France, aussi charmante en jeune femme qu'en toute jeune fille, Gabriel de Gravone, Pierre Magnier, Térof et surtout avec Séverin-Mars de véritables collaborateurs capables de le comprendre et de se consacrer de tout leur cœur à leur tâche difficile. Séverin-Mars qui s'était déjà fait remarquer dans *La 10e Symphonie, Un cœur magnifique* et *J'Accuse !* comme un artiste de grande classe se pliant avec autant d'intelligence aux exigences du cinéma — qu'il aimait et comprenait — qu'à celles de la scène, déploya dans son personnage complexe et douloureux de mécanicien déchiré entre deux passions impérieuses, un talent extrêmement personnel qui, particulièrement dans la dernière partie du film, atteint à une sorte de génie qui le fit comparer au Mounet-Sully d'*Œdipe Roi.* Séverin-Mars était vraiment l'acteur le mieux fait pour s'adapter au lyrisme qu'Abel Gance venait de créer.

« Napoléon » : paroxysme d'une carrière

De ce lyrisme Abel Gance allait donner de nouvelles preuves dans le *Napoléon* qu'il présenta en 1927 après quatre longues années de préparation et de travail (2).

Ce film qui englobe l'enfance et les débuts du jeune Bonaparte, la révélation de son génie militaire au siège de Toulon, la formation de son génie constructeur et organisateur à travers les épisodes de la Révolution auxquels il est mêlé, sa passion pour Joséphine et le début de la première campagne d'Italie, n'était dans l'esprit de son auteur que la première partie d'une œuvre beaucoup plus considérable qui se serait étendue sur toute la carrière et sur toute l'œuvre du Consul et de l'Empereur et qui n'aurait pris fin qu'avec la mort du héros vaincu mais grandi par son exil sur le sinistre rocher de Sainte-Hélène (3).

(1) *Léon Moussinac : « Naissance du cinéma » (J. Povolozky, Edit. Paris 1925).*

(2) Napoléon *fut présenté à l'Opéra, le jeudi 7 avril 1927.*

(3) *A plusieurs reprises, Gance crut qu'il allait pouvoir réaliser son œuvre dans toute son ampleur, mais il en fut toujours empêché, ceux à qui*

Gance continuait à voir grand et s'il avait été là Delluc aurait été content et fier. L'auteur de *La Roue* n'avait d'ailleurs pas caché ses intentions puisque, à l'heure où il allait présenter son film, il écrivait, sous le titre : « Comment j'ai vu Napoléon » ces lignes qui peuvent aussi bien être qualifiées de téméraires que de courageuses :

« Napoléon c'est Prométhée. Il ne s'agit pas ici de morale ni de politique mais d'art. Quelle existence, dès lors, fut plus tragique que celle de l'homme qui écrivit cette phrase : « Toute ma vie, j'ai tout « sacrifié, tranquillité, intérêt, bonheur à ma destinée. » Ce n'est donc pas pour réaliser un « film historique » banal que j'ai tenté de ressusciter dans le langage des images la prodigieuse figure de celui qui se proclama lui-même une parcelle de rocher lancé dans l'espace mais parce que Napoléon est un abrégé du monde. Mes premières recherches se portèrent vers le choix d'un style cinématographique susceptible d'atteindre un tel but. J'avais pensé, depuis *La Roüe*, que l'on pourrait toujours émouvoir en dehors de la signification dramatique des images. De là, nécessité de nouveaux apports techniques de prise de vues pour assouplir le style cinématographique... Ma tendance générale dans *Napoléon* a été celle-ci : faire du spectateur un acteur, le mêler à l'action, l'emporter dans le rythme des images... Napoléon c'est le conflit perpétuel entre le grand révolutionnaire qui voulait la Révolution dans la paix et faisait la guerre dans l'espoir d'établir une paix définitive... C'est un être dont les bras ne sont pas assez grands pour serrer quelque chose de plus grand que lui : la Révolution. Napoléon est un paroxysme dans son époque, laquelle est un paroxysme dans le Temps. Et le cinéma, pour moi, est le paroxysme de la vie. »

Ces lignes sont également révélatrices des intentions de leur auteur touchant particulièrement *Napoléon*, que de sa psychologie : « Prométhée », « rocher lancé dans l'espace », « Révolution, paroxysme dans le Temps », ces mots, ces expressions qui d'un autre mériteraient de faire sourire, c'est tout naturellement qu'ils viennent sous la plume d'Abel

---

il s'adressait étant effrayés par les dimensions de l'entreprise qui dépassaient de beaucoup celles des plus importantes affaires cinématographiques connues et plus encore peut-être par tous les bruits qui couraient sur le prix qu'avait coûté la réalisation de la première partie et sur le déficit qu'avait laissé l'exploitation de celle-ci, bruits qu'ils ne cherchaient même pas à contrôler et qui d'ailleurs ne correspondaient pas à la vérité. Gance alla chercher à l'étranger les concours qu'il ne pouvait trouver en France et un projet de collaboration franco-russe fut, entre autres, élaboré qui aurait permis la réalisation de toute la partie centrale de l'œuvre, des débuts de l'Empire à la retraite de Russie. Mais au dernier moment, le projet fut abandonné. Finalement, il n'y eut que la dernière partie du scénario — exil et mort à Sainte-Hélène — qui put être réalisée, malheureusement pas en France, mais à Berlin par Lupu-Pick.

Gance, c'est quand il les prononce qu'il est lui-même et il faut le prendre tel qu'il est. Quant au « cinéma, paroxysme de la vie », il faudrait avoir constamment cette formule présente à l'esprit quand on parle d'Abel Gance, car elle est le secret de son art.

« Si les films historiques sont toujours si grossiers, a écrit René Schwob dans « Une Mélodie Silencieuse » et précisément à propos de *Napoléon*, c'est qu'ils ne savent pas s'élever au-dessus de l'anecdote. Et pourtant il est clair qu'un film historique doit atteindre à une perfection plus haute puisque, à l'invention personnelle d'une intrigue s'ajoute la collaboration de la réalité même sur le plan où le visible et l'invisible, se rejoignant, se substituent dans une intime réciprocité (1). »

S'il avait connu ces lignes à l'époque où il commençait à songer à *Napoléon*, Abel Gance y aurait certainement trouvé l'expression de sa pensée et le but de son ambition car il est bien évident qu'il n'a pas voulu faire ce qu'il est convenu d'appeler « un film historique ». Il n'en a pas moins documenté son scénario beaucoup plus sérieusement que la plupart de ceux qui se sont attachés à trouver, tout au long de sa carrière, des arguments pour justifier leur sévérité l'ont cru ou ont affecté de le croire (2) et ce scénario ne laisse dans l'ombre rien de ce

---

(1) *René Schwob : « Une mélodie silencieuse » (Grasset Edit. Paris 1929.)*

(2) *De ce point de vue, un des plus sévères parce que d'une bonne foi insoupçonnable fut Léon Moussinac qui, après avoir déclaré que* Napoléon *est faux d'abord, dangereux ensuite et réclame notre condamnation sans appel » précisait ainsi sa pensée : « Le cinéaste a pris ici toute la responsabilité du sujet en annonçant «* Napoléon *vu par Abel Gance ». Nous le rendons donc seul responsable d'un scénario qui nous restitue sous un Bonaparte de pure fantaisie, surgi d'une Révolution française constamment fausse au point de vue historique et même au point de vue purement bourgeois, inacceptable...* Napoléon *s'adresse aux masses. Les masses y ont couru à cause du titre, à cause d'Abel Gance, à cause de la publicité. Or je défie ces masses de ne pas être convaincues, d'après le film que la Révolution française, dont les mots d'ordre servent encore de gargarisme quotidien aux démocrates, n'a fait que détruire tout ce qui avait été fait « de bien » sous l'ancien régime, qu'elle n'a fait qu'assassiner des poètes, des savants, des innocents magnanimes, qu'elle fut conduite par des détraqués, des maniaques et des fous et que Napoléon Bonaparte est heureusement survenu pour tout remettre en ordre selon les bonnes lois de la discipline, de l'autorité et de la patrie, pour tout dire de la dictature militaire. Voilà le fait dont on peut estimer les conséquences à la valeur même des images qui servent à l'exprimer. On devine une bibliothèque mal lue, des textes peu assimilés, des détails démesurément grossis par pur besoin littéraire, une absence de méthode scientifique dans la préparation, l'organisation de l'œuvre, un sujet jamais dominé. Une sorte de synthèse seule était possible, grâce à un choix précis des éléments et des matériaux fournis par l'Histoire (Voir* La Fin de Saint-Pétersbourg *de Poudovkine et* Octobre *d'Eisentein, traitant de la Révo-*

qui peut expliquer le personnage du futur empereur mais il enlève à cette documentation sa sécheresse et sa froideur en en faisant une transposition lyrique à laquelle on ne peut sérieusement rien reprocher qu'une tendance à un symbolisme facile dont la manifestation la plus importante est la création de deux personnages — un masculin et un féminin — à la fois artificiels et conventionnels qui n'ont d'autre raison d'être que de symboliser bien banalement l'amour du petit peuple de France pour celui qui incarne ses espérances.

Cette réserve faite quant au « fond » de l'œuvre, il n'est personne qui n'ait senti la nouveauté, la hardiesse, la beauté de la forme et même qui ne se soit incliné devant elle (1).

---

lution russe de 1917), sans sombrer dans le lyrisme romantique et sentimental des correspondances plus ou moins secrètes et des ragots anecdotiques. Ainsi le sens aurait surgi sans équivoque. Ainsi l'unité d'expression qui fait complètement défaut à Napoléon *eût été réalisée.* » *Et Moussinac conclut en disant que « le fond » même de* Napoléon « *appelle notre révolte et dicte notre condamnation sans réserve* ». *(Léon Moussinac : « Panoramique du Cinéma », pp. 54 et suivantes. Editions « Au Sans Pareil », Paris 1929.)*

(1) *Bardèche et Brasillach qui ne cessent jamais d'être fort sévères pour Abel Gance reconnaissent que cette forme nous a valu « quelques instants qui sont parmi les plus beaux du cinéma universel ». (Bardèche et Brasillach : « Histoire du Cinéma », p. 243. Denoël et Steele, Edit. Paris 1935). Quant à Léon Moussinac, après avoir reconnu qu'en dépit des « erreurs de principe » il y a à tirer profit de l'œuvre de Gance « pour notre initiation cinématographique, en raison des apports techniques considérables et des beautés essentiellement cinégraphiques qu'elle contient et qui dépassent de beaucoup ce qu'on trouve d'ordinaire dans les meilleures productions mondiales : apports et beautés qui contribuent au perfectionnement de l'instrument original et le préparent à ses hautes tâches futures », il ajoute : « Qu'on ne vienne pas dire que ces apports, ces procédés, cette science sont inutiles puisque mis au service d'une idée fausse et dangereuse. Ils sont utiles puisqu'ils* restent *et constituent une étape dans les progrès de la cinématographie, puisqu'ils enrichissent la matière nouvelle, puisqu'ils perfectionnent l'instrument. Je veux dire par exemple, que si les images du* Cuirassé Potemkine *qui est actuellement le chef-d'œuvre du genre, avaient été réalisées en fonction des procédés techniques nouveaux que Gance a introduits dans* Napoléon, *la puissance de rayonnement du film d'Eisenstein eût, peut-être, été accrue. L'expression d'une image animée gagne singulièrement en force lorsque sa valeur plastique est réalisée avec le maximum de perfection, lorsque le rythme qui l'anime ou dans lequel elle est comprise est fixé par une technique approfondie.* » *Et, après avoir fait au passage cette constatation : « On peut affirmer qu'il n'y a pas dans* Napoléon *un seul passage sans originalité technique », il conclut : « Au point de vue cinématographique,* Napoléon, *mauvais film parce que* suite d'images, *a été l'occasion pour*

Innovations techniques

C'est qu'Abel Gance a mis au service de *Napoléon* une technique s'appuyant souvent sur des procédés nouveaux et portée à son point de perfection, quand elle n'est pas renouvelée, qui lui a permis, au moins en trois passages importants de son film de rendre perceptible au plus insensible le lyrisme qu'il portait en lui. Ces trois passages sont ceux de la double tempête sur mer et à la Convention, de la bataille de boules de neige à Brienne et de l'entrée de l'armée en Italie.

Peut-être peut-on dire que « la double tempête » n'est que l'exploitation de « la Chanson du Rail », mais « le montage rapide » s'accompagne ici de « surimpressions » d'un symbolisme sans doute superflu mais qui en soulignent singulièrement la virtuosité, cette virtuosité étant la conséquence d'une de ces initiatives hardies dont Abel Gance a toujours eu le secret et qui a consisté à arracher l'appareil de prise de vues au support fixe qui le clouait au sol, lui donnant ainsi la mobilité dont l'objectif avait besoin pour traduire tous les mouvements de la vie. Fixé sur une plate-forme qu'animait un mouvement de pendule, l'appareil se balançant au-dessus des bancs de la Convention avait réussi à donner aux images qu'il enregistrait le mouvement de va-et-vient correspondant à celui des vagues. Dans la bataille de boules de neige à laquelle les élèves de l'école de Brienne se livrent sous le commandement de leur jeune camarade faisant ainsi son apprentissage de l'art de la guerre, l'audace avait été portée encore plus loin et la mobilité de l'appareil de prise de vues encore accrue, cet appareil étant fixé par des courroies sur la poitrine d'un opérateur, ce lui lui permettait d'intervenir dans la mêlée comme un simple combattant dont il avait la mobilité, la nervosité. Ayant eu cette idée, Abel Gance, on doit le remarquer, en abusa peut-être quelque peu, ne laissant d'un bout à l'autre de son film échapper aucune occasion de donner à son appareil la liberté dont il avait jusqu'alors été privé et de nous prouver, de même coup, que de cette liberté il savait faire le meilleur usage, allant jusqu'à le fixer sur la selle d'un cheval pour une de ces poursuites qui étaient alors plus que jamais un morceau de bravoure à la séduction duquel un cinéaste, si grand qu'il fût, était incapable de résister, ce qui

---

Abel Gance de mettre en jeu des qualités originales qui ont abouti à un enrichissement de la matière photogénique, en somme à un progrès incontestable : une date dans l'histoire du développement technique du cinématographe. » (Léon Moussinac : « Panoramique du cinéma », pages 54 et suivantes. Editions « Au Sans Pareil », Paris 1929.)

eut parfois pour résultat des images chaotiques qui ne sont pas un effet de l'art ; en voulant servir le lyrisme qui le possède Gance retombe dans ce réalisme auquel il a décidé une fois pour toutes de tourner le dos. Pour l'entrée en Italie ce n'est pas de son immobilité qu'Abel Gance a libéré son appareil enregistreur, mais de ses dimensions restreintes, établies une fois pour toutes, qu'il a voulu délivrer l'écran sur lequel devaient être projetées les scènes grandioses auxquelles il s'était efforcé de donner la vie. Pour cela, il imagina « le triple écran », c'est-à-dire qu'à droite et à gauche de l'écran ordinaire il installa deux écrans de dimensions égales ce qui mettait à sa disposition trois surfaces blanches semblables sur chacune desquelles, en utilisant un procédé commandant trois appareils rigoureusement synchrones, il pouvait projeter soit trois fois la même image, soit trois images différentes qui se complétaient pour former une sorte de fresque ou encore trois images différentes (1 + 1 + 1 ou 1 + 2) dont l'une prenait du fait de ses deux voisines une valeur et même un sens autres ou plus complets que ceux qu'elle aurait eus si elle avait été projetée seule. Il suffit d'avoir vu l'effet produit par les images de l'entrée de l'armée en Italie — les colonnes de soldats défilant sur les deux écrans latéraux pendant que l'écran central était occupé par une carte de l'Europe sur lequel venaient se superposer en double surimpression une silhouette de Bonaparte et en « gros plan » un visage énigmatique de Joséphine — pour comprendre ce que « le triple écran » apportait à l'art cinématographique, quels moyens renforcés et élargis d'expression il mettait à sa disposition, quelles facilités il lui procurait pour s'évader du réalisme et l'orienter vers ce « Symbolisme de plus en plus suggestif des grâces héritées de l'art et surtout significatif de la pensée tragique des choses » auquel Abel Gance aspirait non moins ardemment que Marcel L'Herbier.

Parlant du « triple écran », Abel Gance qui n'a jamais craint de s'expliquer au risque de fournir des arguments à ses adversaires et à ses détracteurs systématiques, a dit : « Je me suis servi du « triple écran » en y combinant trois expressions : physiologique, cérébrale et affective. Je demande un effort de compréhension et de fusion de ces trois éléments à la même seconde, que dis-je ? au seizième de seconde et j'ai pu constater que si l'un de ces éléments me quitte, les deux autres m'abandonnent aussitôt. Que les cœurs, les esprits et les yeux restent ouverts au moins à l'indulgence ! »

Cette innovation n'était évidemment pas sans défauts et elle en présentait au moins deux de nature très différente (1) : son utilisation

---

(1) *Sans parler d'un troisième que René Schowb a été le seul à signaler. « Le triple écran est encore susceptible d'évoluer bien ou mal. Et son imprévisible inclination en faveur de tel développement ou de tel autre, fait qu'on*

ne pouvait aller sans des frais élevés que les grands établissements pouvaient seuls assumer et, ce qui était plus grave, incapables d'embrasser d'un seul regard les trois écrans, les spectateurs se trouvaient condamnés à une sorte de lecture de gauche à droite ou de droite à gauche exigeant d'eux un effort analogue à celui qu'ils sont forcés de fournir aujourd'hui lorsque, assistant à la projection d'un film parlant « sous-titré », ils doivent successivement regarder l'image puis lire le texte imprimé dans la partie inférieure de celle-ci et cela le plus rapidement possible, talonnés par la crainte de n'avoir pas terminé cette double opération au moment où image et texte disparaîtront, remplacés par une image nouvelle et la suite du dialogue. Mais ce dernier inconvénient aurait bien certainement perdu de son importance avec l'accoutumance et il n'est pas interdit de supposer que l'on aurait sans doute trouvé assez facilement, pour peu qu'on l'eût voulu, le moyen de rendre plus pratique et surtout moins coûteux l'usage du « triple écran », si bien que l'on est en droit de regretter qu'à cette innovation d'une importance indiscutable, aucun auteur de films n'ait eu recours après Abel Gance, au moins pour certaines œuvres exceptionnelles. Le grand écran dont on se sert maintenant communément ne permet qu'un agrandissement de l'image sans aucun des effets faciles au « triple écran ».

Mais ce n'est pas seulement quand il a recours à des moyens exceptionnels comme « le triple écran » que Gance, dans *Napoléon*, se laisse aller à son lyrisme et il y a, tout au long du film, des scènes où, sans autre recours à la technique que quelques discrètes « surimpressions », il est arrivé à donner une impression de grandeur assez rare au cinéma et, mieux encore, à doter les spectateurs d'une âme collective libérée de leurs mesquines préoccupations quotidiennes, telle, par exemple, la scène où, avant de partir pour prendre le commandement de l'armée d'Italie, Bonaparte vient, un soir se recueillir dans la salle déserte de la Convention où l'accueillent les ombres de ceux qui ont fait la République et qui sont morts pour qu'elle vive. Telle encore

---

s'abandonne à sa présente ambiguïté comme à un plaisir assez trouble. Déjà, il nous offre une vue plus haute d'apparences plus vastes, mais presque en même temps, négligeant l'esprit, multiplie la sottise ordinaire par trois. » *Mais il voyait très nettement les possibilités — les devoirs — du nouveau procédé quand il ajoutait :* « *L'écran agrandi ne doit pas seulement agrandir le décor, mais dessiner des rythmes soustraits au champ habituel de la vision. Il doit permettre à l'esprit de dominer les mouvements unanimes qui jusqu'à présent lui échappaient.* » *Mais c'est évidemment au* « *triple écran* » *qu'il pensait quand, ayant revu le film, il constatait qu'Abel Gance* « *au lieu de déchaîner une symphonie* » *se plaît à détailler des panoramas.* » *(René Schwob :* « *Une mélodie silencieuse* ». *Grasset Edit. Paris 1929.)*



93. Une scène du *Voyage Imaginaire*, de René Clair.



94. René Clair.

5. Une scène de *Paris qui dort* avec Pré fils, Madeleine Rodrigue, Stacquet, Albert Préjean, Henri Rollan et Charles Martinelli.

96 Une image d'*Entr'acte*, de René Clair.

97. La scène du quadrille d'*Un Chapeau de Paille d'Italie*.

et surtout celle où, au club des Cordeliers, Rouget de Lisle vient chanter « La Marseillaise » qu'à la voix de Danton la foule commence à balbutier, hésitante, jusqu'à ce que, s'affermissant peu à peu, elle se laisse emporter sur ses flots tumultueux et héroïques (1).

L'ambition que Gance avait eue de « faire du spectateur un acteur » de « le mêler à l'action », de « l'emporter dans le rythme des images » était ici pleinement réalisée et il avait réussi à évoquer « la multiple action d'un esprit sur les foules : la tragédie de la grandeur d'un homme... le personnage central semblant ne plus être que la calme apparence d'une idée qui s'est faite tangible » (2). Et le mélange de lyrisme et de réalisme qui lui avait si bien permis d'atteindre son but était d'une puissance et d'un accent vraiment nouveaux qui montraient la richesse et l'originalité de sa personnalité.

Cette personnalité avait eu à sa disposition des moyens matériels comme on n'en avait encore jamais réuni en France et, ce qui lui fut encore plus précieux, elle avait su s'entourer des collaborateurs les plus capables non seulement de la comprendre mais de se dévouer à elle avec une sorte de fanatisme, qu'il s'agisse des acteurs aussi bien que du personnel technique : pour la première fois, s'était trouvée constituée autour de Gance et par Gance une « équipe » à une époque où ce mot n'avait pas encore pris place dans le vocabulaire cinématographique.

En ce qui concerne les acteurs, on serait injuste si, au premier rang d'une troupe qui ne comptait que des comédiens de talent jusque dans l'interprétation de personnages n'ayant à paraître que quelques instants sur l'écran : Maxudian (Barras), Harry Krimer (Rouget de Lisle), Philippe Hériat (Salicetti), Pierre Batcheff (Hoche), Suzanne Bianchetti (Marie-Antoinette) Damia (« La Marseillaise ») on ne plaçait Albert Dieudonné (3). Cet acteur qui, après d'heureux débuts, n'avait réussi à s'imposer par aucune création vraiment méritoire se révéla ici grand comédien de l'écran, ressuscitant le personnage du « Corse

(1) *Peut-être convient-il de souligner ici que, ne disposant que des images, Abel Gance réussit à faire passer à travers les salles de projection le souffle puissant de « la Marseillaise » beaucoup plus largement, beaucoup plus irrésistiblement que, dix ans plus tard, Jean Renoir avec tous les moyens que le cinéma sonore mettait à sa disposition.*

(2) *René Schwob : « Une mélodie silencieuse » (Grasset Edit. Paris 1929).*

(3) *Abel Gance avait d'abord pensé à Ivan Mosjoukine pour le rôle de Bonaparte puis après quelques essais il s'était décidé pour Dieudonné. Quelle que soit la réussite de celui-ci, on peut regretter qu'Abel Gance n'ait pas donné suite à son idée première car la conjonction de deux personnalités telles que celle de Gance et celle de Mosjoukine n'aurait pas manqué de produire d'intéressants résultats.*

aux cheveux plats » avec une vraisemblance en accord autant avec l'Histoire qu'avec la Légende que nul n'aurait crue possible et mettant tour à tour en lumière les innombrables facettes de son modèle. Abel Gance qui, lorsqu'il publia le scénario de *Napoléon* (1) inscrivit à la première page du volume les deux pensées suivantes, empruntées, la première à Napoléon : « J'ai reculé les limites de la gloire. Cela est bien quelque chose » et la seconde à Aulard : « J'ai voulu rappeler que Napoléon était dans sa jeunesse un homme de son siècle, un révolutionnaire, un républicain. Quelle meilleure offrande pourrait-on apporter à sa mémoire ? », Abel Gance dut se féliciter d'avoir trouvé en Albert Dieudonné l'homme qui, à travers les images dont il était le centre, sut animer cette jeunesse républicaine qui allait s'épanouir jusqu'à « reculer les limites de la gloire ».

Auprès d'Albert Dieudonné, Gina Manès qui était Joséphine avec une grâce alanguie, un charme félin qu'elle ne retrouva jamais, Eugénie Buffet qui donnait une simplicité rehaussée de grandeur au personnage de Madame Lœtizia, Edmond Van Daële qui campait avec beaucoup d'autorité celui, compassé et hautain, de Robespierre, Alex Koubitzky qui prêtait sa carrure et le lyrisme de ses gestes à Danton, Antonin Artaud qui parait du pittoresque le plus intelligent la figure maladive de Marat, Chakatouny qui était un farouche et inquiétant Pozzo di Borgo, Schutz qui donnait beaucoup de grandeur à Paoli, Marguerite Gance qui enveloppait de distinction et de poésie le geste meurtrier de Charlotte Corday, sans oublier le jeune Roudenko qui exprimait toute l'ardeur contenue de Bonaparte enfant non plus que la charmante Annabella amoureuse timide et le brave Nicolas Koline, habile à varier les apparences sous lesquelles Abel Gance l'avait chargé d'exprimer symboliquement l'âme de la France populaire, tous et toutes, soumis à la volonté de leur animateur, composaient une des plus vivantes, des plus émouvantes interprétations que l'écran ait jamais réunies. Mais ce qui, plus encore, montrait l'action exercée par Abel Gance c'était la qualité de la figuration. Qu'il s'agisse, en effet, de la séance au Club des Cordeliers où, maintenus au studio bien au delà de l'heure prévue par les règlements syndicaux, obligés de recommencer dix fois, quinze fois le refrain de « La Marseillaise », ils remerciaient le metteur en scène de la flamme qu'il avait su allumer en eux par d'enthousiastes cris de « Vive Abel Gance ! » avant de quitter leur travail, ou des scènes du siège de Toulon au cours desquelles, exposés, des heures durant à une pluie artificielle et glacée, ils s'enfonçaient peu à peu jusqu'à y disparaître complètement dans une boue non moins

---

(1) *Abel Gance : « Napoléon vu par Abel Gance, épopée cinégraphique » (Plon Edit. Paris, 1927).*

froide, jamais figurants de cinéma ne se révélèrent si pleinement à la hauteur de leur rude métier, ni si fidèlement dignes du rôle que celui qui les employait leur avait confié : on eût dit que l'âme des soldats de l'An II était, à la voix enthousiaste et convaincante d'Abel Gance, passée en eux pour quelques heures et pour ceux qui savent que les services qu'un metteur en scène peut attendre de sa figuration ne dépassent guère ceux que peut rendre une bonne volonté ressemblant comme une sœur à la résignation, il y a là un miracle qui fait honneur à celui qui sut le provoquer (1).

En ce qui concerne ses collaborateurs techniques, Abel Gance n'avait pas eu la main moins heureuse. C'est ainsi que pour la prise de vues il avait réuni des opérateurs de première classe comme Jules Kruger, Mundwiller, Léonce Burel, Lucas, Emile Pierre, Hubert, toujours prêts à saisir sa pensée, à devancer ses désirs, ingénieux et patients dans la recherche des effets qu'il voulait obtenir, de même que pour l'établissement de ses décors il avait groupé de véritables artistes

---

(1) *Le 4 juin 1924, avant de donner le premier tour de manivelle de son film, Abel Gance avait adressé cet appel à tous ses collaborateurs : « Il faut, entendez bien le sens profond que je mets dans ces mots, il faut que ce film nous permette d'entrer définitivement dans le temple des arts par la gigantesque porte de l'Histoire. Une angoisse indicible m'étreint à la pensée que ma volonté et le don de ma vie même ne sont rien si vous ne m'apportez pas tous un dévouement de toutes les secondes. Nous allons, grâce à vous, revivre la Révolution et l'Empire. La tâche est inouïe. Il faut retrouver en vous la flamme, la folie, la puissance des soldats de l'An II. L'initiative personnelle va compter. Je veux sentir en vous contemplant une houle de force qui puisse emporter toutes les digues du sens critique, de façon que je ne distingue plus de loin entre vos cœurs et vos bonnets rouges. Rapides, fous, tumultueux, gigantesques, gouailleurs, homériques avec des pauses, des points d'orgue qui rendent les silences plus redoutables : ainsi vous veut la Révolution, cette cavale emballée. Et puis un homme qui la regarde en face, qui la comprend, qui veut s'en servir pour le bien de la France et qui brusquement saute sur elle, la saisit par les rênes et peu à peu l'apaise pour en faire le plus miraculeux instrument de gloire. La Révolution et son rire d'agonie, l'Empire et ses ombres géantes, la Grande Armée et ses soleils, c'est à vous qu'il incombe d'en recréer les immortelles figures. Mes amis, tous les écrans de l'univers vous attendent. A tous, collaborateurs de tous ordres, premiers rôles, seconds plans, opérateurs, peintres, électriciens, machinistes, à tous, surtout à vous, humbles figurants qui allez avoir le lourd fardeau de retrouver l'esprit de vos aïeux et de donner par votre unité de cœur le redoutable visage de la France de 1792 à 1815, je demande, mieux : j'exige l'oubli total des mesquines considérations personnelles et un dévouement absolu. Ainsi seulement vous servirez pieusement la cause déjà illustre du plus bel art de l'avenir à travers la plus merveilleuse des leçons de l'Histoire. »*

Cette « proclamation » provoqua naturellement des sourires et l'on reprocha à Abel Gance de se prendre pour Napoléon. Mais il semble bien qu'elle ait atteint son but.

comme Alexandre Benois, Schildknecht, Jacouty, Meinhardt. Pour régisseurs il avait des hommes comme Rufly, comme William Delafontaine qui avait été metteur en scène, comme Georges Lampin et Constantin Geftmann qui deviendront eux aussi metteur en scène ou directeur de production. Mais c'est surtout dans le choix de ses assistants qu'Abel Gance avait montré que pour lui il n'y avait rien d'impossible puisqu'il avait réussi à faire accepter cet emploi, ordinairement réservé à des débutants, à des hommes comme Andréani et Louis Osmont, metteurs en scène connus, comme Henry Krauss et Viatcheslav Tourjansky, metteurs en scène eux aussi et un peu plus que connus et surtout comme Alexandre Volkoff qui, pendant quelques mois, lui apportera la collaboration la plus amicale et qui ne le quittera que pour entreprendre la réalisation de *Casanova* qui sera l'un de ses meilleurs films et de ses plus grands succès.

En s'entourant de façon aussi brillante, Abel Gance prouvait qu'il y avait en France tout ce qu'il fallait pour faire du beau, du grand cinéma et du même coup qu'il possédait une sorte de rayonnement grâce auquel il s'imposait à tous ceux qui étaient capables de se dévouer à une œuvre intéressante.

Désordre et Génie

C'est tout cela : rayonnement de la personnalité, habileté avec laquelle il utilise, quand il ne les renouvelle pas, les moyens techniques mis à sa disposition, instinct qui lui fait trouver les rapports exacts qu'il convient d'établir entre les êtres et leurs reflets, sorte de génie hors de toute mesure et sans cesse bouillonnant qui l'anime, c'est tout cela qui fait dire à Léon Moussinac : « Gance est le seul cinématographiste français qui ait déjà atteint vraiment à la puissance et balaie, emporte fleurs et scories dans un grand souffle lyrique. Romantisme, symbolisme et modernisme se disputent en lui, se cherchent, essaient de démasquer leurs erreurs, se dévorent de désirs et il lâche cette meute sur l'écran. Sans un certain aveuglement une telle force ne serait point force. De là sa séduction. (1) »

C'est tout cela qui fait aussi à Abel Gance une situation unique dans le cinéma français si bien que c'est à l'étranger qu'il faut aller si l'on veut trouver un cinéaste qui puisse lui être comparé tant pour l'originalité de ses idées et de ses œuvres et pour la compréhension des possibilités qu'elles dénotent que pour l'importance de l'influence

---

(1) *Léon Moussinac : « Naissance du cinéma » (J. Povolozky Edit., Paris 1925.)*

qu'il a exercée sur l'évolution de son art. Et encore n'en trouverait-on pas beaucoup. Deux... trois peut-être : Fritz Lang, le Fritz Lang de *Métropolis* bien plus que le Fritz Lang des *Trois Lumières* ou des *Niebelungen*, pour l'ampleur de sa vision, l'ambition de ses aspirations, l'abondance de ce qu'il a à dire, l'animation tumultueuse de ses masses de figuration ; Victor Sjöström aussi, pour le lyrisme auquel il obéit, lyrisme plus discret, plus intérieur, avec un sentiment et une compréhension de la nature que Gance ne possède pas ; D. W. Griffith enfin... D. W. Griffith surtout...

L'un et l'autre, en effet, ils sont ambitieux, plus pour l'art auquel ils ont consacré leur vie que pour eux-mêmes, et ils s'attaquent ingénument à des sujets hors de la commune mesure — de ce point de vue *Intolérance* de Griffith dépasse et de loin *Napoléon*, non point sans doute le *Napoléon* dont Gance rêvait mais celui qu'il nous a été donné de connaître ; tous deux ils ont une foi égale et également enracinée dans l'art qu'ils servent et qu'ils regardent comme le mieux fait pour propager l'évangile des temps modernes — non moins ardemment que Gance, Griffith est capable de s'écrier : « Le temps de l'image est venu ! »; l'un aussi bien que l'autre, ils connaissent dans ses moindres détails l'appareil de prise de vues et ses inépuisables possibilités, s'attachant aussi patiemment à enrichir la technique de leur métier et adoptant aussi témérairement les procédés les plus révolutionnaires d'expression. D'autre part, le lyrisme d'Abel Gance est bien plus proche de celui de Griffith — encore que l'Américain sache exprimer la poésie intime des choses, ce que le Français ignore — que de celui de Sjöström et l'on ne sait lequel des deux, l'Américain ou le Français, a le plus de goût pour la littérature ni lequel y tombe le plus souvent ni laquelle de celles où ils tombent l'un et l'autre est la moins bonne, car ils manquent également de sens critique. *La Rue des Rêves* de Griffith avec son symbolisme enfantin est, à cet égard, particulièrement significative. La liberté est indispensable à leur travail et ils s'exposent tous deux à tous les dangers, y compris celui du ridicule, pour aller jusqu'au bout de ce qu'ils ont à dire et ils rivalisent d'audace aussi bien dans le choix des sujets, sachant très bien qu'ils en tireront des effets inattendus — voir *Les deux Orphelines* de Griffith — que lorsqu'il s'agit de demander à l'appareil de prise de vues quelque prouesse inédite qui sera classique le lendemain : dans ce domaine il est possible que Griffith ait sur certains points — gros plans (1), montage rapide — quelque peu devancé

(1) *On n'est jamais parvenu à déterminer de façon précise à quelle date et dans quel film le « gros plan » fit son apparition, ni qui en eut, le premier, l'idée. Il semble bien que l'on peut adopter cette opinion d'Henri Fescourt et J.-L. Bouquet : « Les Américains n'ont pas inventé « le premier plan ».*

Gance mais celui-ci a de façon si personnelle profité du travail de l'autre et mis au point ce qu'il empruntait à son devancier qu'il est difficile de les séparer l'un de l'autre (1). Ce qui est certain c'est qu'ils ont plus que tous autres contribué à l'enrichissement de l'art cinématographique, apportant l'un et l'autre, à celui-ci assez d'idées nouvelles et de procédés originaux pour lui permettre de vivre pendant plusieurs années (2). Mais peut-être Abel Gance est-il encore plus près que Griffith de la vérité cinématographique car, encore mieux que lui, il a le sens du rythme et l'instinct de ce que Delluc appelait la « photogénie ». La double tempête de *Napoléon* mérite d'être admirée mais le montage des quatre actions simultanées d'*Intolérance* ne doit pas être oublié, pas plus que la course finale des *Deux Orphelines* ou la course sur les glaçons de *Way down East* quand on pense à « la Chanson du Rail », mais c'est Gance et non Griffith qui, le premier, a découvert la photogénie du rail et celle d'une locomotive : on peut chercher, il n'y a rien d'équivalent dans l'œuvre de Griffith.

Enfin, il est un autre point sur lequel Gance et Griffith se rejoignent : l'incompréhension à laquelle ils se heurtent l'un et l'autre auprès de tous ceux qui devraient soutenir leur effort, une incompréhension qui s'obstine, que l'on essaie de justifier par des accusations de travail trop coûteux quand ce n'est pas de gaspillage d'argent. A l'époque où il se débattait avec les difficultés qui ont marqué la mise en train, la réalisation de l'exploitation de *Napoléon*, Abel Gance s'écriait : « Je fais du cinéma depuis douze ans. Je n'aurais jamais pensé qu'une telle avalanche d'esprits médiocres et avides puissent en faire leur proie et

---

Il s'en trouve dans les films les plus anciens. Mais on n'avait pas songé à en faire un usage rationnel. Les Américains érigèrent « le premier plan » à la hauteur d'un système et ce fut un énorme pas en avant parce que l'objectif photographique, allant d'un objet à l'autre, nous montrait uniquement ce qu'il importait de voir, au lieu de laisser l'œil du spectateur s'égarer dans de vastes ensembles. » (Henri Fescourt et J.-L. Bouquet : « L'Idée et l'écran ». Haberschill et Sergent, Edit. Paris 1925.)

(1) *Jean Epstein va encore plus loin lorsqu'il écrit : « Le montage rapide existe en germe dans l'œuvre géante de Griffith. C'est à Gance que revient l'honneur d'avoir à ce point perfectionné ce procédé qu'il mérite de passer pour son inventeur génial. » (Jean Epstein : « Le cinématographe vu de l'Etna ». Les Ecrivains réunis, Paris 1926.)*

(2) *Dans la conférence qu'il fit au Vieux-Colombier le 14 décembre 1924, c'est-à-dire deux ans après la présentation de* La Roue, *Jean Epstein n'hésitait pas à affirmer : «* La Roue *est encore ce monument cinématographique formidable à l'ombre duquel tout l'art cinématographique français vit et croît. » Deux ans plus tard publiant le texte de cette conférence dans son volume : « Le cinématographe vu de l'Etna », il y laissa cette phrase sans y apporter la moindre correction, n'ayant pas changé d'avis quant à la valeur et à l'influence de* La Roue.

leur pâture à ce degré. » D. W. Griffith aurait pu en dire autant et sans doute en disait-il autant (1).

Mais même si cette accusation de gaspillage avait été fondée — ce qui n'était pas, car *Napoléon* lui-même a finalement été une opération commerciale productive — comment se fait-il que, exception faite de Charles Pathé, il ne se soit pas trouvé un homme d'affaires français (2) pour comprendre qu'avec un Abel Gance l'intérêt des financiers ne résidait pas dans des tentatives d'économies, mais dans une utilisation intelligente et large du produit de son travail ? Comment se fait-il, par exemple, que pas un commerçant n'ait compris l'intérêt à la fois artistique et financier qu'il y aurait eu à exploiter « le triple écran »? Cette incompréhension, cet abandon à lui-même dont il allait sentir particulièrement le poids au moment de la naissance du parlant sont le prix dont Abel Gance a payé la faute qu'il commettait en étant en avance de plusieurs années sur ses contemporains, mais il n'en reste pas moins que, de 1920 à 1929, le cinéma n'a pas eu de serviteur plus dévoué, d'apôtre plus généreux, de prophète plus clairvoyant, de pionnier plus courageux, d'ouvrier plus compréhensif et plus ingénieux qu'Abel Gance.

---

(1) *Voir Vol. III.*

(2) *C'est la maison américaine Metro-Goldwyn-Mayer qui distribua le film, même en France. Le film était long d'environ douze mille mètres. La version qui en fut présentée à l'Opéra était une version réduite de cinq mille mètres. Pour l'exploitation régulière dans les salles la réduction fut encore plus importante. Ce qui amena Léon Moussinac à écrire : « Si* Napoléon *n'est pas un film, c'est-à-dire une construction d'images ordonnées selon un rythme et réalisant l'unité nécessaire à toute œuvre véritable, dans la conception et la réalisation, si c'est seulement une suite fragmentaire d'images retenues entre elles par le lien très lâche d'un sous-titre et dans ses meilleures parties, des sortes de morceaux choisis, la faute en revient moins à Abel Gance qu'à ses éditeurs... Mais ici nous touchons à cette plaie dont crèvera — heureusement — la cinématographie des boutiquiers et des bistrots de France, d'Allemagne et d'Amérique, pour le plus grand bien du cinéma tout court. » (Léon Moussinac : « Panoramique du cinéma », p. 58. Editions « Au Sans Pareil », Paris 1939.)*

JACQUES FEYDER : LE TRIOMPHE DE LA MESURE

Jacques Feyder avait débuté dans le cinéma en tenant obscurément de petits rôles dans des bandes sans gloire puis, après avoir été pendant quelque temps assistant de Gaston Ravel, il avait réussi à diriger la réalisation de petits films dont certains avaient pour scénariste Tristan Bernard, lorsque, en 1921, ayant acheté les droits d'adaptation d'un roman dont tout le monde commençait à parler, il convainquit Louis Aubert de l'intérêt commercial que présentait cette adaptation. Entre tous les producteurs, pour qui il n'y avait de salut que dans l'adaptation des œuvres littéraires ou théâtrales auréolées d'une large publicité, Louis Aubert qui avait commencé sa fortune en exploitant en France le *Quo Vadis* ? de Guazzoni (1) était bien certainement le plus convaincu de l'efficacité d'une méthode dont le moins qu'on en pouvait dire était qu'elle avait fait ses preuves. Il accepta l'idée que lui soumettait Jacques Feyder à condition que l'auréole qui commençait à luire autour du titre de l'œuvre se doublât d'une autre : celle dont seuls quelques noms de vedettes étaient entourés.

Une Audace Commerciale : « l'Atlantide »

De cette exigence naquit *L'Atlantide*, film de Jacques Feyder d'après le roman de Pierre Benoît avec Napierkowska dans le rôle d'Antinéa. Danseuse, ayant appartenu au corps de ballet de l'Opéra-Comique, puis ayant tenu quelques rôles sur les écrans, Napierkowska n'avait pas au front une auréole aveuglante mais comme cette auréole suffisait aux idées de grandeur de Louis Aubert, Jacques Feyder qui savait très bien qu'il pouvait se passer de vedette, grande ou petite, Jacques Feyder accepta et il partit pour le Sahara dont il entendait faire sa vedette, une vedette autrement intéressante que toutes celles dont disposait le cinéma français. Poussant jusqu'au Hoggar, dans les gorges duquel il planta pour la première fois les pieds pointus d'un appareil de prise de vues, il en rapporta de très belles images qui firent beaucoup plus pour

(1) *V. vol. II.*

le succès de son film que les attitudes un peu lourdes et les expressions assez peu mystérieuses de sa vedette. Comme, en outre, le film matérialisait non sans somptuosité certaines descriptions du roman — notamment la grande salle circulaire dans les niches de laquelle Antinéa conserve les corps des amants qui ont cessé de lui plaire — mettant ainsi sous les yeux des spectateurs ce que, faute d'imagination, ils n'avaient pas vu en lisant le roman, ce fut un très grand succès (1) au lendemain duquel celui qui venait de le remporter pouvait très légitimement se croire tout permis.

Mais Jacques Feyder était un homme froid, méthodique, sachant parfaitement ce dont il était capable et ayant, par-dessus toutes qualités, un remarquable sens de la mesure. Il ne se laissa donc pas griser, mais, analysant les raisons de son succès, il accepta de reconnaître que ce succès venait en partie de ce que le film était une adaptation d'œuvre déjà célèbre bien plus que de ce qu'il avait comme interprète principale une vedette plus ou moins populaire (2). Cette constatation lui fit-elle plaisir ? N'aimait-il pas assez le cinéma pour ne pas être un peu déçu de n'avoir pas pu obtenir ce succès avec une œuvre originale ? Ce qui est certain c'est que, d'une part, il ne fit jamais — sauf pour *Carmen* — dépendre un de ses films d'une vedette et que, d'autre part à l'exception de *L'Image* et de *Visages d'Enfants*, tous les films qui vont le placer au tout premier rang des cinéastes français sont des adaptations d'œuvres tantôt littéraires, tantôt théâtrales plus ou moins célèbres. Peut-être peut-on supposer qu'en agissant ainsi Feyder qui sait très bien se battre pour imposer ses idées, mais qui entend réserver ses forces pour des batailles utiles se débarrassait d'une difficulté — ce dont sa nonchalance s'accommodait fort bien — et qu'il avait assez confiance en lui pour être certain que, quel que fût le thème sur lequel il allait avoir à exercer son talent, il réussirait à en faire une œuvre cinématographique. Ce qui est certain, c'est qu'aucune des adaptations auxquelles son nom restera attaché n'est la simple illustration des principaux passages de l'œuvre qui lui fournit son titre, mais une véritable transposition du plan littéraire ou théâtral sur le plan cinématographique.

---

(1) *Ce succès fut tel, il rapporta si gros que Louis Aubert, se rendant compte que Pierre Benoît n'y avait pas la part qui, en toute équité, lui revenait, lui témoigna sa reconnaissance en lui remettant un chèque qui doublait le prix auquel les droits d'adaptation de son roman lui avaient été achetés.*

(2) *Dans l'interprétation de* L'Atlantide *le plus clair du succès alla, non à Napierkowska, mais à Jean Angelo (le capitaine Morhange) et à Georges Melchior (le lieutenant de Saint-Avit). Les autres rôles étaient tenus par Marie-Louise Iribe, André Roanne, Franceschi et René Lorsay qui devait mourir prématurément quelques mois plus tard.*

Sur ce point — comme sur beaucoup d'autres — Feyder a toujours eu des idées très précises et très personnelles et il s'en est expliqué avec la plus grande netteté à un interviewer : « En principe, prétend-il, il n'est pas d'œuvre littéraire qui ne soit susceptible d'une adaptation. Même si je vous disais que « L'Esprit des Lois » ne me semble pas, cinégraphiquement parlant, irréalisable, ce ne serait pas tout à fait un paradoxe... supposée, bien entendu, sa préalable transposition... celle-ci, loin d'être un grossier découpage en « tableaux à faire », se rapprochant plutôt de l'orchestration que suggère au musicien une simple ligne mélodique (1). »

Cette orchestration, Jacques Feyder, dès ses débuts y était maître. Mieux encore que dans *L'Atlantide*, on l'allait voir dans *Crainquebille* (1922).

De « Crainquebille » a « Carmen »

Au premier abord, l'histoire du vieux marchand des quatre saisons qu'Anatole France met avec tant de féroce ironie aux prises avec l'administration de son pays et qui ne comprend rien au fonctionnement de la Justice apparaît dénuée de tout intérêt cinématographique. Jacques Feyder réussit pourtant ce tour de force et plus encore d'adresse de composer sur un tel sujet un film qui est bien certainement un des plus riches, aussi bien psychologiquement que cinématographiquement parlant, de la production de l'époque. Afin de rendre sensible pour le moins compréhensif des spectateurs le drame qui se joue dans l'esprit de son modeste héros et de quelques-uns de ceux qui participent à ce drame ou en sont les témoins ironiques ou désabusés, Feyder — comme Louis Delluc, comme Germaine Dulac — usa de toutes les ressources, de tous les subterfuges que la technique mettait à sa disposition et cela avec une habileté, une richesse d'imagination, une intelligence aussi, qu'Anatole France, lui-même, apprécia.

« La manière, déclara-t-il à un interviewer (2) dont on a su montrer à l'écran les ambitions d'une fille publique (elle ambitionne un jardin) m'a semblé particulièrement réussie. De même, la scène où l'on montre « le témoin qui sait » et qui grandit tandis que l'auditoire diminue,

(1) *Georges Chaperot : « Souvenirs sur Jacques Feyder » (Revue du cinéma, 1er juillet 1930, Editions Gallimard, Paris.)*

(2) *Louis Guilloux : « Une heure chez le maître Anatole France ; A propos de « Crainquebille » (Petit Journal, 1er mars 1923). Cette interview est bien probablement la seule qu'ait jamais prise l'auteur de* Dossier Confidentiel.

diminue, n'a d'égale que la scène où l'on voit « le témoin qui ne sait pas » et qui diminue, diminue alors que son auditoire grandit, grandit jusqu'à anéantir « le témoin qui ne sait pas », jusqu'à l'avaler, le faire disparaître... Ce sont là des moyens saisissants, impraticables au théâtre. » Ces précisions montrent combien l'art de Feyder avait frappé Anatole France qui, par ailleurs, déclarait « aimer le cinéma, non pas beaucoup » mais en admettre l'existence « comme on accepte celle de New-York, c'est-à-dire comme un fait » et qu'il y était allé « quelquefois avant la guerre » mais que « depuis il y avait eu tant de choses !... » Il y avait eu, en effet, beaucoup de choses, notamment un certain *Lys Rouge* de Charles Maudru et de Marsan... Ce qui n'empêchait pas l'auteur de *L'Orme du Mail* de reconnaître que l'interprétation (1) « était excellente » et notamment que de Féraudy, « supérieur à Lucien Guitry » (2) avait poussé « l'expression tantôt jusqu'au comique le plus amusant, tantôt jusqu'au pathétique le plus touchant ».

Après ces deux films tirés d'œuvres littéraires célèbres à des titres bien différents et de valeur cinématographique fort inégale, Jacques Feyder qui, malgré la situation que ces deux succès lui avaient faite, n'était peut-être pas aussi fermement convaincu qu'il le paraissait des avantages présentés par l'adaptation, tenta l'aventure de l'œuvre cinématographique originale. Il la tenta même par deux fois avec *Visages d'Enfants* dont il avait écrit le scénario et avec *L'Image* dont le scénario est dû à Jules Romains.

Les films ayant des enfants pour héros sont très attirants pour les metteurs en scène et plus encore pour les producteurs, car ils ont automatiquement la sympathie du public. Mais ils sont aussi extrêmement difficiles à réaliser si l'on ne veut pas tomber dans la convention et la sensiblerie et l'on peut compter sur les doigts d'une seule main les films qui donnent une image exacte de l'enfance, à commencer par *The Kid* pour aboutir à *Des hommes sont nés* en passant par le *Champi-Tortu* de Gaston Chérau et J. de Baroncelli et *Capitaines courageux*.

Volontairement dépourvu de la virtuosité technique qui avait fait merveille dans *Crainquebille* et qui n'est évidemment pas dans la nature de Feyder, *Visages d'Enfants* présente, avec une simplicité qui ne fut pas comprise à sa juste valeur, une assez sombre histoire de jalousie enfantine et de dévouement maternel se déroulant dans le cadre grandiose mais âpre du Haut-Valais. Feyder, dont la qualité

---

(1) *L'interprétation réunissait autour de Maurice de Féraudy, Marguerite Carré et Jeanne Cheirel, Jean Worms, Charles Mosnier, Numès et le petit Jean Forest que l'on retrouvera dans plusieurs films de Jacques Feyder.*

(2) *C'est Lucien Guitry qui, sur la scène de la Renaissance qu'il dirigeait, avait créé la pièce au théâtre.*

dominante, nous l'avons dit, est la mesure et qui n'est jamais tombé dans les excès du réalisme, avait poussé ici la peinture de la réalité vers les teintes sombres et cette peinture dont une scène d'enterrement dans la montagne, pleine de beautés mais aussi de précisions, marque nettement le caractère, ne fut pas du goût du public que la qualité de l'interprétation (Rachel Devirys qui trouva ici son meilleur rôle, Victor Vina, le petit Forest, la petite Pierrette Houyez) ne parvint pas à attendrir. L'insuccès fut à peu près complet comme chaque fois qu'à cette époque un auteur de films, dédaignant les complications mélodramatiques ou vaudevillesques et le déploiement des mises en scène somptueuses ou pittoresques, avait le courage de prétendre à rien d'autre qu'à exprimer la vie dans sa vérité et sa simplicité.

Avec *L'Image* l'aventure fut d'un autre genre, mais aussi peu encourageante. A cette époque (1924), Jules Romains pensait beaucoup au cinéma. Il était en pleine ferveur unanimiste et il voyait dans le cinéma un moyen d'exprimer largement cet unanimisme auquel il croyait. De cette ferveur il avait donné une preuve en écrivant *Donogoo-Tonka* qu'avait publié la « Nouvelle Revue Française », mais qui n'avait retenu l'attention d'aucun producteur de films. Il avait montré là qu'il aimait et connaissait le cinéma, qu'il n'ignorait rien de ses exigences et de ses possibilités et que son esprit curieux et ingénieux, sa grande intelligence, son imagination, sa fantaisie, son humour trouveraient à se manifester au cinéma bien plus librement qu'au théâtre, bien plus largement que dans le roman.

Avec *L'Image* la preuve qu'il y avait en Jules Romains un auteur cinégraphique de grande classe fut encore plus précise, d'autant plus qu'en Jacques Feyder l'écrivain avait trouvé un collaborateur capable de le comprendre.

Le thème de *L'Image* est simple : quatre hommes de condition, de valeur morale et intellectuelle très différentes — un peintre, un ingénieur, un diamantaire et un ex-séminariste — s'éprennent d'une femme qu'ils n'ont jamais vue et de qui ils ne connaissent que « l'Image » exposée à la vitrine d'un photographe. En chacun d'eux l'obsession devient si forte — mais le peintre sans doute parce qu'il possède, grâce à son talent, le moyen de la matérialiser, s'en délivre assez rapidement — qu'ils se lancent à la recherche de l'inconnue. L'enquête à laquelle ils se livrent amène l'ingénieur, le diamantaire et le jeune évadé du séminaire en même temps dans une auberge située à peu de distance du château où la mystérieuse inconnue mène une vie monotone auprès d'un mari qui ne la comprend pas. Les trois hommes se lient et tout naturellement leur conversation tombe sur le sujet qui occupe toute leur pensée et c'est d'Elle qu'ils parlent. Mais non moins naturellement chacun d'eux se l'imagine sous un aspect différent, fait de ses

propres idées, de ses propres goûts, de ses propres désirs, et qui correspond à son idéal particulier, si bien qu'ils ne pensent pas que c'est de la même femme qu'ils parlent. Pourtant, ils finissent bien par s'apercevoir qu'ils sont rivaux. Le sort les départage mais ils reprennent tous trois leur route à la poursuite du rêve qu'ils n'atteindront pas — ignorant même que pendant quelques instants ils n'auraient eu que quelques pas à faire pour se trouver en présence de celle dont « l'image » les hante.

Ce film dont Jean Mitry a dit (1) qu'il était « un des plus parfaits que l'ont ait vus depuis longtemps », « le plus magnifiquement lyrique que l'on ait réalisé — sauf *La Roue* » et son réalisateur : « Gance mis à part, le plus grand « musicien du silence » dont l'art cinématographique puisse s'enorgueillir », ce film reposait malheureusement sur un thème trop littéraire, trop intellectuel pour être compris par les commerçants du cinéma qui le mutilèrent ce qui donna lieu, pour la première fois, à un procès intenté par l'auteur. Estimant que sa pensée avait été déformée et son « droit moral » atteint et possédant une situation assez importante pour ne pas se laisser faire, Jules Romains pensa, en effet, qu'il était de l'intérêt général de voir réglée, une fois pour toutes, une question de principe dont le cinéma avait tant de fois souffert. Si nécessaire qu'il fût, le procès ne fut pourtant pas plaidé, une transaction étant intervenue que le demandeur accepta pour que les intérêts des commanditaires de l'affaire ne souffrissent pas plus longtemps. Mais le film qui arriva devant le public ne fut ni celui dont avait rêvé Jules Romains, ni celui dans lequel Jacques Feyder avait mis le meilleur de lui-même et, malgré la beauté des tableaux de nature, tournés dans les plaines de Hongrie, malgré l'émotion et la poésie qui se dégageaient tout naturellement de cette belle histoire — l'histoire même du rêve que chaque être humain porte en soi — malgré la beauté d'Arlette Marchal dont la froide et fine noblesse convenait parfaitement au caractère symbolique de l'« Image », malgré l'humanité qui caractérisait les personnages incarnés par Victor Vina, Malcolm Tod, Jean Margueritte, le film ne connut pas l'heureux destin qu'il méritait. Les ennuis qu'il avait valus à Jacques Feyder n'empêchèrent d'ailleurs pas celui-ci de lui garder le meilleur de son cœur puisque, cinq années plus tard, à un journaliste qui lui demandait quel était de tous ses films celui qu'il préférait, le réalisateur de *L'Image* répondit sans la moindre hésitation : « *L'Image* ! » (2)

Et ma foi ! on ne serait pas loin d'être du même avis s'il n'y avait

(1) *« Les Cahiers du Mois » nos 16-17. (Emile Paul Edit. Paris.)*

(2) *Georges Chaperot : « Souvenirs sur Jacques Feyder » (Revue du cinéma 1er juillet 1930. Editions Gallimard, Paris.)*

Thérèse Raquin. Mais parce que *Thérèse Raquin* tient dans l'œuvre de Jacques Feyder, comme dans l'histoire du cinéma français des années 1920-1929 une place plus importante que *L'Image,* il ne faut pas que sa force et sa valeur humaine fassent oublier le charme, l'originalité, la valeur purement cinématographique de *L'Image.* Et l'on doit regretter amèrement que les ennuis dont ce film fut pour lui l'occasion aient amené Jules Romains à se tenir dès lors aussi farouchement éloigné du cinéma.

De son côté, Jacques Feyder n'avait pas attendu que ces ennuis eussent reçu leur solution et longtemps avant que *L'Image* fût présentée il avait commencé un autre film. Ce n'était pas d'un scénario original qu'il s'agissait cette fois. Les deux expériences auxquelles il venait de se livrer lui avaient suffi et il se remettra, jusqu'à la fin du cinéma muet, au régime prudent et sage des adaptations et *Gribiche,* nouvelle de Frédéric Boutet allait lui permettre d'utiliser pleinement la gentillesse et l'intelligence du jeune Jean Forest.

Il n'y a pas grand'chose à dire de ce film aimable et facile qui n'a bien probablement été pour son auteur qu'un moyen d'occuper une pause lourde de soucis, sinon qu'il confirme le don extrêmement rare, déjà rendu évident par *Visages d'Enfants,* que Jacques Feyder possède d'animer des silhouettes enfantines et aussi qu'il marque les véritables débuts, à la fois timides et d'une remarquable autorité, d'une des comédiennes qui feront le plus pour le bon renom du cinéma français : Françoise Rosay (1).

L'année suivante (1926) vit naître *Carmen. Carmen* un de ces sujets qui ont acquis une fois pour toutes la faveur des producteurs et la sympathie des vedettes à la recherche de beaux rôles et que l'on voit reparaître périodiquement sur les écrans, un de ces sujets qui marquent les étapes de l'histoire sinon de l'évolution du cinéma (2). *Carmen,* qui n'est ni le meilleur film, ni le plus significatif, ni le plus personnel de Feyder, a été réalisé dans des conditions assez particulières — du moins dans l'œuvre de Jacques Feyder — et qui ne sont sans doute pas étrangères à l'opinion qu'on en peut avoir. C'est, en effet, le premier film

(1) *Avant* Gribiche, *Françoise Rosay n'avait fait que de modestes et rapides apparitions sur les écrans et quel que soit l'intérêt de la création qu'elle fit dans ce film, on peut dire que c'est seulement à partir du jour où le cinéma se sera mis à parler que la personnalité de Françoise Rosay s'épanouira librement et avec un complet bonheur.*

(2) *En France, il y eut une* Carmen *réalisée par « Le Film d'Art » et qui frappa surtout les esprits par les dimensions de son principal décor : la grand'place de Séville qui ne mesurait pas moins de vingt-cinq mètres de profondeur ; il y eut une* Carmen *au Danemark avec Asta Nielsen ; une autre en Allemagne, réalisée par Lubitsch avec Pola Negri ; une en Italie dont la vedette était Lia Bardi ; une à Hollywood avec Dolorès del Rio.*

que Jacques Feyder fit sur commande et, ce qui est plus grave pour une vedette : « Vous comprenez, déclara-t-il à Georges Chaperot, on ne m'a pas demandé de faire un film sur *Carmen* avec Raquel Meller mais bien de faire avec Raquel Meller *quelque chose* sur *Carmen*. Vous saisissez la nuance ? » (1) En parlant de nuance, Feyder s'affirme ironiste redoutable, mais en jugeant utile d'établir cette nuance il laisse voir que son opinion sur *Carmen* est assez éloignée de celle qu'il a sur *L'Image* et sur *Thérèse Raquin* et qu'il éprouve le besoin d'invoquer le bénéfice des circonstances atténuantes. C'est aussi la première fois qu'il aura auprès de lui, tant que durera le travail du film, aussi bien autour de la table de travail qu'au studio et en plein air, un directeur artistique et un directeur artistique dont le rôle aura été assez important — ce qui n'a rien de surprenant, étant donné sa personnalité — pour qu'il accepte de voir, dans la brochure de présentation du film, la photo de celui-ci voisiner avec la sienne propre. Sans doute la firme qui a passé la commande est-elle de celles pour qui un homme comme Feyder peut travailler sans se déconsidérer, puisque non seulement les meilleurs artistes russes mais encore quelques-uns des meilleurs parmi les cinéastes français, de Jean Epstein à Marcel L'Herbier, lui ont apporté leur collaboration, sans doute la vedette avec qui il s'agit de faire *quelque chose* est-elle une artiste puisqu'elle a nom Raquel Meller, sans doute enfin le directeur artistique est-il parfaitement capable de comprendre et même d'avoir une influence heureuse puisqu'il s'agit d'Alexandre Kamenka qui, au studio de Montreuil, a appris, auprès des meilleurs maîtres, ce qu'est le cinéma et qui n'en ignore rien, mais il n'en reste pas moins que, pour un homme comme Feyder, qui ne prise rien tant que sa liberté de pensée et d'action, faire un film dans ces conditions n'est pas l'idéal auquel il puisse prétendre et dont il a besoin. Et il n'y a rien d'étonnant que cette contrainte soit sensible presque à chaque scène du film. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de bonnes choses dans *Carmen*. Il y en a même d'excellentes dont les meilleures se trouvent bien certainement dans les scènes de caractère documentaire, comme celles, développées non sans quelque complaisance, de la corrida dont toute l'interprétation, aussi bien dans l'arène que dans les loges et sur les gradins réservés aux spectateurs, fut assurée par des acteurs et des figurants improvisés. Il y a là une sincérité, un accent, admirablement mis en valeur par Feyder et ses opérateurs, où se démasque toute l'âme ardente de l'Espagne. Cette même impression se dégage encore de certaines scènes de plein air dans la sierra avec les contrebandiers, mais on ne peut malheureusement pas

(1) *Georges Chaperot : « Souvenirs sur Jacques Feyder » (Revue du cinéma, 1er juillet 1930, Editions Gallimard, Paris.)*

98. Une image de *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier *(décor de Robert Mallet-Stevens)*

99. L'assassinat de Marat dans *Napoléon*, d'Abel Gance. Dans la baignoire : Marat *(Antonin Artaud)*, auprès de lui Charlotte Corday (*Marguerite Gance*).

100. Une image *(surimpression)*, de *Thérèse Raquin (Gina Manès et Wolfgang Zilzer)*.

101. Une image de *La Proie du Vent*, de René Clair.

en dire autant des scènes dont Raquel Meller était le centre. Celle-ci n'était évidemment pas la femme du rôle, bien qu'il y eût en elle quelque chose de farouche qui correspondait assez bien au personnage de la cigarière tel que Mérimée l'a vue, mais cette sauvagerie naturelle était combattue en la créatrice de « La Violettera » par un irrésistible besoin de pureté : tous les personnages auxquels elle prêtait ses apparences et son physique devaient être de pauvres filles, douées de toutes les vertus et sur qui la vie et la méchanceté des hommes — surtout la méchanceté des hommes — s'acharnaient injustement. Faire de Carmen une victime — fût-ce une victime de la fatalité — était une idée qui eût certainement beaucoup amusé Mérimée, mais Raquel Meller se souciait bien de Mérimée : Carmen fut donc une pauvre fille, une victime du méchant don José, une victime du méchant torréador Lucas, une victime du méchant Garcia, une victime de tous les méchants hommes et c'était avec un sourire extatique qu'elle s'offrait au coup de couteau de l'amant trompé et qu'elle mourait. Cette déformation du personnage principal n'était naturellement pas sans répercussion sur l'ensemble de l'œuvre et on peut dire que, pour une fois qu'il ne s'était pas défendu contre « la vedette », Feyder n'eut pas à s'en féliciter (1). Jamais, en effet, on ne put constater aussi nettement qu'ici tout ce qu'il y a de dangereux dans le système du film basé sur un titre et sur une vedette.

Un Sommet : « Thérèse Raquin »

Jacques Feyder fut plus heureux avec *Thérèse Raquin* — un titre encore, moins important, moins populaire que *Carmen*, mais un titre pour l'exploitation duquel il ne se laissa pas imposer une vedette, choisissant lui-même la femme qui lui paraissait convenir au rôle, Gina Manès, qu'il aurait sans doute aussi bien choisie si, sans avoir été la vedette féminine du *Napoléon* d'Abel Gance, elle n'avait alors été que l'interprète du *Cœur Fidèle* de Jean Epstein.

Dans *Thérèse Raquin* dont il a dit qu'il s'y était « mis cœur et chair » (2), Emile Zola a mis en présence une femme et son amant qui ayant, dans la plus étroite complicité, assassiné le mari, réussissent à

(1) *Les autres rôles de* Carmen *étaient tenus par Fred Louis Lerch, Gaston Modot, Victor Vina, Jean Murat, Charles Barrois, Guerrero de Xandoval.*

(2) *Lettre du 29 mai 1867 à A. Valabrègue.*

se dérober à la justice et, en proie au remords, achèvent l'un près de l'autre leur vie en se déchirant. Thème audacieux dont l'audace est encore aggravée par les intentions auxquelles l'auteur a obéi et qu'il a clairement exposées dans la préface de la deuxième édition de son roman :

« La critique a accueilli ce livre d'une voix brutale et indignée. Certaines gens vertueux, dans des journaux non moins vertueux, ont fait une grimace de dégoût, en le prenant avec des pincettes pour le jeter au feu... Je ne me plains nullement de cet accueil ; au contraire, je suis charmé de constater que mes confrères ont des nerfs sensibles de jeune fille... Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair ; Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin ; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leur remords consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre... Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. »

En lisant ces lignes qui ont valeur de confession, on devine combien était hardie l'entreprise qui consistait à tirer d'un tel sujet une mouture à l'usage du public habituel des salles de cinéma. Et pourtant, quand le film arriva devant ce public, — où les gens vertueux, on le sait, ne manquent pas — il ne provoqua aucune « grimace de dégoût » ; nul ne pensa à le prendre « avec des pincettes pour le jeter au feu ». Et ce ne fut ni avec indignation, ni avec brutalité que la critique l'accueillit. C'est que Feyder, une fois de plus, avait eu recours non seulement à son habileté, mais encore à son sens remarquable de la mesure et que loin d'appuyer, il s'était contenté de suggérer, et se souvenant que l'œuvre sur laquelle il travaillait appartenait à cette école naturaliste qui avait rendu à la littérature « l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts » (1) il avait créé autour de ses personnages l'atmosphère spéciale dans laquelle Zola les avait fait vivre, ce qui lui avait permis, quand il en était arrivé à l'action elle-même, de pouvoir,

(1) *J. K. Huysmans : « A rebours », Préface 1903.*

sans concessions, présenter cette action dans tout ce qu'elle pouvait avoir d'odieux à un public capable de l'accepter, parce que mis dans l'ambiance qui expliquait les gestes de ses tristes héros. De ceux-ci, c'était naturellement à la femme que Jacques Feyder avait accordé le meilleur de son attention et de ses soins, poussant plus loin que personne avant lui ne l'avait fait sur l'écran, l'étude d'une âme de femme et d'une âme infiniment complexe, dont toutes les facettes apparaissaient tour à tour, ce qui, habileté suprême, sans amoindrir ni déformer l'œuvre de Zola, transformait le « cas curieux de physiologie » dont l'auteur parlait dans sa préface en un non moins curieux cas psychologique. Dans cette partie de sa tâche, Jacques Feyder avait été largement aidé par son interprète, Gina Manès dont Michel Goreloff reconnaît justement les mérites quand il dit : « Jamais femme n'a été plus femme et partant plus émouvante, plus hurlante de vérité dans un film. Gina Manès ne se contente pas de jouer avec ses yeux et son corps, elle joue avec son amour et sa haine, avec ses insomnies, ses souvenirs, son désir, elle joue avec son sexe... Elle vous étripe avec son souffle, vous ébouriffe avec son regard, vous fait tour à tour vous pâmer et haleter. Elle sème les drames passionnels avec sa démarche. Elle exhale un parfum de femme irrésistible, mortel presque. Un parfum crapuleux et envoûtant. Ce que le père Zola n'a point réussi avec des mots fades et mal employés, la synthèse de l'amour comme le fait le peuple, Feyder l'a réussi avec Manès, ce poème de chair ». En l'honneur de quelle autre femme, parmi l'innombrable personnel des studios, un tel chapelet de mots — et de quels mots ! — a-t-il été égrené ? Mais, si rares qu'ils soient, ces éloges sont mérités, d'autant plus que l'honneur de les avoir fait naître revient en partie à Feyder — Gina Manès ne retrouva, en effet, jamais l'occasion de s'affirmer aussi hautement dans une création de cette densité — et qu'ils ne sont que l'expression de l'opinion que celui qui les formulait avait non seulement de l'interprète, mais encore de l'œuvre dont il ne craignait pas d'affirmer : « Alors même qu'il n'y aura plus de cinéma, il restera un cinéaste, une interprète, un film : Feyder, Manès, *Thérèse Raquin* ».

Cette opinion manque de nuances, ce qui est particulièrement ennuyeux quand il s'agit d'un homme dont le talent est précisément fait de souple intelligence, de réflexion, de mesure et... de nuances. Celle de Léon Moussinac, bien que manquant un peu de flamme, n'est pas moins significative, si l'on veut bien donner aux mots et surtout au souhait auquel ces mots aboutissent tout leur sens, car on ne voit personne pour qui Moussinac se laisserait aller à formuler pareil vœu : « Il y a dans cette suite d'images beaucoup de talent et une personnalité originale et attachante à laquelle il faudrait ouvrir un plus large champ de création pour lui permettre de se révéler grâce à quelque

œuvre pleine, directement conçue pour l'écran et d'une parfaite unité (1). »

A l'heure où il était formulé, ce souhait n'était pas superflu car Jacques Feyder, sans doute parce qu'il avait réussi à faire des films qui, sans être des réquisitoires contre les commerçants du cinéma non plus que contre les méthodes de ceux-ci, ne s'en élevaient pas moins très nettement au-dessus du niveau de la production plus que moyenne se trouvait condamné à aller travailler à l'étranger. C'est, en effet, en Allemagne qu'il avait tourné *Thérèse Raquin* sans autre apport artistique allemand que des figurants et les interprètes de deux rôles importants : Wolfgang Zilzer et Hans-Adalbert von Schlettow (2), réalisant ainsi ce paradoxe que le meilleur film français du moment fût né dans un studio berlinois. Feyder se rendait d'ailleurs très exactement compte de l'opposition à laquelle il se heurtait puisque, généralisant les difficultés qu'il y avait à résoudre chaque fois que l'on prétendait à faire un film qui ne fût pas banalement commercial, il avait écrit dans « L'Humanité » au lendemain de *Carmen*, (5 novembre 1926) : « Il est improbable que le cinéma parvienne à se développer artistiquement dans le cadre de l'économie actuelle. » On peut supposer que, impressionné par le milieu, l'auteur de *L'Image* employa là une expression dépassant quelque peu sa pensée : ce n'était pas d'économie en général qu'il entendait parler mais de l'économie particulière au cinéma. Quoi qu'il en soit, il était si peu satisfait des conditions dans lesquelles il était obligé de travailler en France qu'il accepta, peu de temps après, le contrat qui lui fut offert par Hollywood, ce qui, soit dit en passant, ne semble pas indiquer qu'il fût convaincu de « l'improbabilité » d'une possibilité de « développement artistique du cinéma dans le cadre de l'économie actuelle » c'est-à-dire d'une économie libérale.

Mais avant de quitter la France pour l'Amérique, Jacques Feyder fera encore un film à Paris : *Les Nouveaux Messieurs*, adaptation d'une comédie de Robert de Flers et Francis de Croisset, pour le compte de la firme qui, deux ans plus tôt, lui avait commandé *Carmen*.

Avec *Les Nouveaux Messieurs*, Feyder revient au ton satirique et à la forme cinématographique qu'il avait déjà employés dans *Crainquebille*. Il s'agissait, en effet, de critiquer les mœurs des jeunes hommes politiques qui, venus des milieux ouvriers, ont tout naturellement adopté les mauvaises habitudes des vieux routiers. Bien que traité

---

(1) *Léon Moussinac : « Panoramique du cinéma » p. 82. (Editions « Au Sans-Pareil » Paris 1929).*

(2) *Les autres rôles de* Thérèse Raquin *étaient tenus par Charles Barrois et par Jeanne-Marie Laurent qui fit une création saisissante de la mère Raquin.*

sans méchanceté, mais avec une légèreté désinvolte dont l'irrespect parut intolérable, le film souleva l'indignation des milieux parlementaires qui obtinrent son interdiction. Comment, en effet, accepter qu'un ministre pût être montré inaugurant au pas de charge une cité ouvrière afin de ne pas arriver en retard au rendez-vous galant qu'il a donné ? Ou que, somnolant en pleine séance de la Chambre des Députés, un de ceux-ci qui a des relations dans le corps de ballet de l'Opéra, voie ses collègues aller et venir sous les apparences de charmantes danseuses en tutu ? La censure fit ce qui lui était demandé. La presse protesta. L'interdiction fut levée à condition que des coupures importantes fussent faites, tant et si bien que Feyder partit pour l'Amérique avant que son film pût être projeté sur les écrans français (1).

Sans avoir la valeur de *Thérèse Raquin* ni de *L'Image*, ce film — le dernier film muet que Feyder ait tourné en France (2) — est plein d'agréments. Rappelant par instants la manière de René Clair, il se distingue de ses aînés immédiats par un emploi fort ingénieux de certains truquages qui soulignent aussi heureusement et avec autant d'esprit et de discrétion que dans *Crainquebille* les intentions satiriques ou ironiques qu'il s'agit de faire comprendre au public.

Diversité et Sagesse

Sur cette nouvelle preuve de ce sentiment de la mesure qu'il possède mieux que quiconque et qui est le caractère le plus certain d'une personnalité apte à se plier, sans jamais abdiquer, aux exigences les plus diverses des sujets sur lesquels elle se penche, Jacques Feyder s'embarqua pour New-York. Les dirigeants du cinéma américain, attentifs à ne pas laisser leurs concurrents européens tirer parti des talents capables de constituer pour eux un véritable danger avaient l'œil sur lui depuis longtemps et plus particulièrement depuis *Thérèse Raquin*. Ils sentaient en lui une force plus facilement utilisable que celle d'un Abel Gance ou d'un Marcel L'Herbier et ils essayèrent de faire travailler cette force à leur profit. Le départ de Jacques Feyder priva le cinéma français d'un de ses meilleurs, d'un de ses plus sûrs ouvriers, un de ceux, grâce à qui il avait trouvé une de ses expressions

(1) *L'interprétation des* Nouveaux Messieurs *était assurée par Gaby Morlay, Albert Préjean, Henry-Roussell dont ce fut une des rares créations sur l'écran à partir du jour où il s'était lancé dans la mise en scène, Arvel et Deneubourg.*

(2) *Feyder tourna encore un film muet à Hollywood :* Le Baiser *avec Greta Garbo et Lew Ayres et cela à une époque où déjà les réalisateurs américains ne tournaient plus que des films parlants.*

les plus diverses, les plus mesurées, les plus richement nuancées sinon les plus originales et les plus puissantes. Sans doute Feyder ne laisse-t-il jamais voir ces éclairs par lesquels Abel Gance impose ses hardiesses désordonnées au plus réfractaire, sans doute ne raffine-t-il pas non plus à la façon d'un Marcel L'Herbier, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas beaucoup de goût. Mais nul n'a comme lui une vision nette de ce qu'il convient de faire, nul ne sait comme lui ce qu'il veut ni ne réussit à le faire sans brusquerie, venant à bout des obstacles à force de patience entêtée, dissimulée sous les apparences de la plus courtoise des nonchalances. Nonchalance affectée, car nul ne montre plus de persévérance obstinée dans la mise au point de son travail. De la conjugaison de ces qualités dont aucune n'est brillante, mais qui sont beaucoup plus rares qu'on le croit, sont nés des films d'une diversité qui ne se rencontre sous aucune autre signature que celle de Jacques Feyder, dont aucune n'est indifférente et dont les sommets sont *Crainquebille*, *L'Image* et *Thérèse Raquin* qui peuvent être regardés comme des exemples à peu près parfaits des diverses tendances dont l'ensemble constitue « l'école cinématographique française ».

RENÉ CLAIR : PARADOXE FRANÇAIS

L'ÉCOLE cinématographique française : il est rare que, ces trois mots à peine prononcés, ne réponde pas en écho le nom de René Clair. C'est l'étranger, le premier, qui a pris cette habitude de regarder l'auteur d'*Entr'acte* comme l'expression la plus complète de la personnalité du cinéma français alors qu'en France on ne voyait en lui qu'un amateur intelligent dont la fantaisie était amusante, mais qu'il était impossible de prendre complètement au sérieux, même après qu'il eut donné les films les mieux faits pour convaincre les moins clairvoyants qu'il était dans la bonne voie. Et cela jusqu'à la naissance du parlant car — et c'est un des nombreux aspects paradoxaux que présentent la carrière et l'œuvre de René Clair — cet homme qui a écrit : « Il faut mettre en fait qu'un aveugle au théâtre et un sourd au cinéma, s'ils perdent une part importante du spectacle, en conservent pourtant l'essentiel », c'est-à-dire qui, se gardant de toute exagération dans un sens comme dans l'autre, a su faire à l'image et à la parole la part exacte qui, dans l'œuvre cinématographique, revient à chacune d'elles et, du même coup, a su trouver la formule à la fois la plus exacte, la plus saisissante et la plus capable de mettre le point final aux discussions plus ou moins délirantes provoquées par la naissance du « parlant », cet homme qui, sans qu'il soit nécessaire d'en forcer le sens, laissait voir par cette formule qu'en dépit de tout ce qu'on pourrait dire et s'efforcer de lui faire dire, c'était pour lui l'image qui l'emportait sur la parole et que le cinéma resterait toujours « l'art des images », c'est le cinéma parlant seul qui lui apporta la consécration à laquelle il avait droit depuis longtemps et qui le mit enfin à sa véritable place.

Deuxième paradoxe : considéré, des années durant, comme un amateur (1) René Clair est sans doute de tous les hommes de sa géné-

(1) *Voici ce qu'en 1925 — c'est-à-dire après* Paris qui dort, Le Fantôme du Moulin-Rouge, Entr'acte *et* Le Voyage Imaginaire — *Léon Moussinac écrivait : « Dernier venu, René Clair a fait des débuts très remarqués avec* Entr'acte *et* Paris qui dort. *Une aisance aimable, une science qui s'efface derrière une facilité intelligente, un esprit qui n'insiste pas et se fait d'autant mieux désirer, telles sont les qualités du jeune cinégraphiste dressé contre les vieilles routines, les habitudes et les idées toutes faites. (Léon Moussinac : « Naissance du cinéma », J. Povolozky Edit. Paris 1925).*

ration, celui qui a le plus attentivement, le plus sérieusement, le plus patiemment étudié l'art et le métier auxquels il voulait se consacrer. Contrairement, en effet, à tant de jeunes gens qui, ayant de l'argent ou pouvant en trouver, se sont découverts et proclamés, un beau matin, «metteurs en scène», René Clair ne s'approcha du cinéma qu'avec précaution, d'abord comme journaliste puis comme acteur, pour de très modestes rôles, dans *Le sens de la mort*, dans *Le Lys de la vie* — les plus importants étant ceux que lui confia Louis Feuillade dans *L'Orpheline* et dans *Parisette*, à côté de Sandra Milovanoff (1). Pour ces apparitions sur l'écran, René Clair reçut de vifs compliments (2) mais, si bonne opinion que l'on puisse avoir de son talent d'acteur, il ne convient pas de regretter qu'il ait dit adieu très vite à l'interprétation, sentant qu'il avait mieux à faire. Sans doute même doit-on supposer que René Clair ne pensa jamais sérieusement à se faire acteur et qu'il ne regarda les quelques rôles dont il fut l'interprète que comme des occasions ou des prétextes pour pénétrer à l'intérieur des studios, en connaître l'atmosphère et les secrets et y faire l'apprentissage pratique qu'il estimait indispensable. Abel Gance et Jacques Feyder en ont fait autant, mais nul n'a jamais pensé à les regarder comme des amateurs.

Troisième paradoxe : auteur du film qui, dès qu'on le vit, fut jugé comme l'expression la plus hardie, la plus significative de « l'Avant-Garde » française, celui qui, vingt années écoulées, « tient le mieux le coup » si l'on peut dire et représente encore le plus exactement ce que fut cette « Avant-Garde », René Clair n'a jamais travaillé à l'intention de « l'Avant-Garde » et ce n'est pas même pour les snobs du cinéma qu'*Entr'acte* fut imaginé et composé mais pour les snobs de la musique et de la danse.

Quatrième paradoxe : destiné à devenir le porte-drapeau de « l'Avant-Garde », René Clair, pour arracher le cinéma français aux ornières dans lesquelles il estimait qu'il s'embourbait, n'a jamais regardé en avant, mais en arrière ; pour faire du neuf il a renoué avec la tradition, la première qu'ait connue le cinéma, celle de Georges Méliès : son premier film, *Paris qui dort* aurait pu être signé de celui-ci. Et ayant découvert là sa voie, René Clair ne s'en écartera pas, il s'y

---

(1) *René Clair n'oublia pas Sandra Milovanoff et il lui confia le principal rôle féminin de deux de ses films :* Le Fantôme du Moulin-Rouge *et* La Proie du Vent.

(2) *C'est ainsi que, dans « Le Crapouillot », à propos du rôle que René Clair eut à interpréter dans* Le Sens de la Mort, *que Protazanoff tira du roman de Paul Bourget, René Kerdyk écrivait qu'il s'était révélé, dans le rôle du jeune ingénieur, comme « le Dehelly du septième art ou mieux comme un huitième art à lui tout seul », ce qui, même si cela ne manquait pas de clarté serait quelque peu exagéré.*

enfoncera même au point que *C'est arrivé demain* (1943) n'est essentiellement qu'une de ces poursuites qui faisaient le succès de tous les films comiques aux environs de 1900.

Cinquième paradoxe : cet amateur dont la plupart des producteurs craignaient l'indépendance et la fantaisie — une fantaisie sur laquelle ils étaient fort mal renseignés car, René Clair, s'il aime la fantaisie quand il s'agit d'imaginer un scénario et des personnages, s'en tient rigoureusement éloigné à partir du moment où le premier tour de manivelle a été donné et il en va ainsi jusqu'à ce que la dernière image ait été enregistrée, son tableau de travail étant toujours scrupuleusement respecté — cet amateur réputé fantaisiste a pu faire son premier film grâce à la collaboration d'un homme — Diamant-Berger — qui a toujours su défendre ses intérêts et que nul ne peut se vanter d'avoir entraîné à la moindre imprudence.

Enfin sixième et dernier paradoxe — le proverbe « Nul n'est prophète en son pays » est, qu'on le veuille ou non, un paradoxe — réputé le plus français des auteurs de films, c'est à l'étranger que René Clair est le plus et le mieux apprécié et c'est l'étranger qui lui a offert ses meilleures chances, sinon permis de faire ses meilleurs films.

Débuts révélateurs

Et pourtant, dès son premier film, *Paris qui dort*, René Clair avait montré qu'il y avait en lui tout ce qu'il fallait pour injecter au cinéma français de 1924 un flot du sang nouveau dont il avait besoin et d'abord une imagination charmante capable de trouver des sujets vraiment cinématographiques : qu'un savant découvre un rayon — le titre complet du film était *Paris qui dort ou Le Rayon invisible* — doué du pouvoir mystérieux d'arrêter sinon la vie, du moins le mouvement et de plonger tous les êtres dans un sommeil dont rien ne pourra les tirer, voilà une idée amusante à exprimer par le truchement d'un art qui se flatte d'être l'art du mouvement mais c'est plus qu'une idée amusante pour qui se sent capable de la développer sur le plan poétique et de relever la poésie d'une pointe d'humour. *Paris qui dort* est un mélange de poésie et d'humour d'une saveur très originale recourant naturellement aux procédés techniques que Georges Méliès avait découverts et utilisés ; René Clair, d'un bout à l'autre de son film, laisse percer un sourire non pas le sourire de l'homme supérieur qui n'éprouve que pitié pour ce qu'il y a de puéril dans le travail auquel il est condamné ou l'amusement dont il doit se contenter mais le sourire de l'enfant assez intelligent pour sentir qu'il tient entre ses mains les fils qui font mouvoir

ses fantoches et qu'il ne dépend que de lui d'obtenir de ceux-ci autre chose que ce que tout le monde en attend. Ce mélange d'humour et de poésie on le retrouvera tout au long de l'œuvre de René Clair : ce qui est étonnant c'est que, du premier coup, le mélange ait été si heureusement dosé. Ce qui ne l'est pas moins, c'est que, se tournant vers le passé et tendant la main à Georges Méliès, René Clair ait réussi à tirer des effets aussi neufs, aussi saisissants de procédés dont on pouvait croire qu'ils avaient été vidés de tout leur contenu par celui qui les avait inventés. Il suffit, en effet, de se rappeler par exemple l'immobilisation de la circulation dans l'Avenue des Champs-Elysées pour se rendre compte que René Clair atteint là, et le plus simplement, à une poésie, à un merveilleux qui n'ont rien d'équivalent dans l'œuvre de Méliès. Et l'on se prend à souhaiter que René Clair reprenne un jour le sujet de *Paris qui dort* — le plus simple de tous ceux qu'il a imaginés — pour en tirer tous les effets nouveaux dont la succession du silence au bruit, s'ajoutant à la succession de l'immobilité au mouvement, lui permettrait d'enrichir son œuvre (1).

A ce conte de fées dans lequel c'était une ville tout entière qui jouait le rôle de « Belle au bois dormant », succéda, la même année *Le Fantôme du Moulin-Rouge* (2) dont le merveilleux est moins original, moins simple, moins poétique, moins cinématographique surtout. Il y a pourtant de l'humour dans cette histoire de fantôme circulant en liberté dans Paris, se mêlant à la vie de ceux et de celles qu'il a connus quand il était encore un être complet et se livrant aux quatre coins de la ville à des facéties d'étudiant, mais cet humour est facile, manque de variété et ne se meut pas toujours très aisément parmi les complications dont s'encombre l'action. On a à peu près complètement oublié *Le Fantôme du Moulin-Rouge*. Cet oubli est peut-être injuste surtout en face de *Ma femme est une sorcière* qui, s'appuyant sur un scénario d'une fantaisie légère et constamment rebondissante, peut être regardé comme la mise au point dont *Le Fantôme du Moulin-Rouge* était digne — son auteur s'en est heureusement rendu compte — bien plus que du dédain général dont il est entouré.

Mais entre ces deux films dont la proche parenté est indéniable, René Clair avait lancé sur les écrans une bande d'un genre tout différent, aussi bien d'inspiration que de réalisation : *Entr'acte*. On pourrait, à ce propos, se demander s'il est dans l'innombrable personnel cinéma-

---

(1) *Les principaux rôles de* Paris qui dort *étaient tenus par Albert Préjean, Martinelli, Madeleine Rodrigue.*

(2) *Les principaux interprètes du* Fantôme du Moulin-Rouge *étaient Sandra Milovanoff, Madeleine Rodrigue, Georges Vaultier, Albert Préjean, Maurice Schutz.*

tographique, un autre créateur qui, en un même laps de temps ait produit une œuvre aussi importante, aussi variée, aussi riche de conséquences. Mais le temps est-il un élément dont il faille tenir compte en ces sortes d'affaires ?

Surréalisme : « Entr'acte » !

Entr'acte est indiscutablement un des titres — sinon un des films — les plus célèbres de toute l'histoire du cinéma, car beaucoup de ceux qui citent ce titre n'ont jamais vu le film. Cette célébrité est justifiée tout d'abord à cause des conditions dans lesquelles le film est né, du scandale qui accompagna cette naissance et surtout parce qu'il a survécu à ce scandale, ce qui est la meilleure preuve de sa valeur. *Un chien andalou, Le sang du Poète* sont nés, eux aussi, dans le scandale et quinze ans après leur naissance le scandale se renouvelle chaque fois que ces films sont projetés devant un public qui n'est pas fermement résolu à s'affirmer d'une intelligence et d'un goût au-dessus de la moyenne en admirant. *Ubu Roi* de Jarry, chaque fois qu'on a essayé de le ressusciter, n'a même plus fait scandale : il n'a rencontré qu'indifférence et est retombé — sans doute définitivement — dans l'oubli d'où on avait essayé de le tirer grâce à un nouveau scandale. *Entr'acte* peut être projeté devant n'importe quel public, il est accepté, sinom compris, avec cette sérénité dont sont seules à bénéficier les œuvres d'esprit classique.

D'esprit classique *Entr'acte* l'est, en effet, par cette logique que dans notre cartésianisme à toute épreuve, nous exigeons des œuvres qui nous sont soumises. Que cette logique soit celle de la fantaisie, celle du rêve, elle n'en est pas moins réelle. C'est, en effet, à un rêve que René Clair nous fait assister : le rêve d'un homme qui a passé sa soirée dans une fête foraine — le thème de la fête foraine affirme là pour la seconde fois sa qualité, sa nature cinématographique. Aussi, les motifs les plus importants du film sont-ils empruntés au personnel et au matériel des fêtes foraines : danseuses, illusionniste, jet d'eau sur lequel saute un œuf comme on en voit dans les tirs, montagnes russes, et ces motifs ont entre eux un lien, celui-là même qu'ont entre elles les associations d'idées — dans la première partie ce sont surtout des associations d'images : une jupe de danseuse vue par en dessous devenant une fleur — l'œuf dansant sur le jet d'eau amenant l'idée de tir, celle-ci faisant naître tout naturellement l'idée de mort d'où surgit à son tour l'idée d'enterrement. Mais cette fantaisie qui obéit ainsi sans effort à la logique du rêve est aussi celle d'un ballet. Et il n'y a là rien d'étonnant, car *Entr'acte*, composé sur un scénario de Francis Picabia, avec

musique d'Erik Satie, pour être intercalé dans le ballet *Relâche* qui devait être donné sur la scène du Théâtre des Champs-Elysées par la troupe des Ballets Suédois que dirigeait Rolf de Maré, *Entr'acte*, bien plus encore qu'un rêve, est un ballet.

Et non pas seulement parce que le rôle principal en est tenu par le danseur Jean Börlin, vedette des Ballets Suédois, mais aussi parce que tous ses personnages, qu'ils soient vivants ou inanimés, se comportent comme dans un ballet, chacun d'eux faisant son entrée, sa variation plus ou moins importante, plus ou moins brillante, puis disparaissant pour ne plus revenir, si ce n'est pour quelques-uns d'entre eux, en une sorte de fugitif rappel éminemment cinématographique. Le tout pour aboutir en un crescendo qui, puisque nous sommes au cinéma et que depuis deux ans, grâce à *La Roue* d'Abel Gance il n'est pas un cinéaste qui ignore ce que l'on peut tirer d'un montage rapide, est à vrai dire, un « accelerando », à une sorte d'éblouissant bouquet de feu d'artifices, un bouquet d'images, à partir du moment où l'enterrement accélérant le rythme de son allure se mue en une course d'automobile avec ses fuites de routes, ses évanouissements de paysages, ses descentes et ses remontées sur les pentes des montagnes russes, bouquet d'images se terminant sur un magistral point d'orgue constitué par le geste — un geste de chef d'orchestre — du personnage principal se touchant de sa baguette de prestidigitateur et s'escamotant lui-même, après avoir fait disparaître tous les comparses mêlés à l'action : apothéose du néant.

On a naturellement découvert des intentions philosophiques dans *Entr'acte*. Peut-être ces intentions, René Clair, Picabia et Erik Satie, les ont-ils eues, mais au maximum comme ces étudiants et rapins qui organisent un spectacle pour fêter le succès de l'un d'eux : charge d'atelier, « canular » de normalien, voilà la portée qu'il convient d'accorder aux prétentions des auteurs d'*Entr'acte*, où tout a la fraîcheur de l'improvisation — c'est le toit du Théâtre des Champs-Elysées qui sert de studio et ce sont des camarades journalistes qui assurent la figuration (1) — très différent en cela d'*Un chien andalou* ou du *Sang du*

(1) *Parmi ces figurants de bonne volonté, il y avait Georges Charensol, Marcel Achard et Pierre Scize. Le premier tenait la rubrique cinématographique à « Paris-Journal » que dirigeait Jacques Hébertot, directeur du Théâtre des Champs-Elysées dont le commanditaire était Rolf de Maré, animateur des Ballets Suédois : il s'est fait une place importante dans le journalisme et dans la critique cinématographique. Marcel Achard a fait une brillante carrière tant au théâtre qu'au cinéma à la fois comme auteur et comme critique. Quant à Pierre Scize, tout en consacrant au journalisme la plus grande partie de son activité, il a non moins heureusement réussi comme romancier et comme auteur dramatique.*

Poète où tout est soigneusement calculé, préparé et lourd d'intentions. Mais il ne faudrait pas se laisser égarer par ces apparences d'improvisation et de charge sur l'importance réelle d'*Entr'acte* qui est grande, ne serait-ce que parce que, réalisé à l'époque du surréalisme triomphant, il en marque l'apparition sur les écrans, ce que l'on oublie un peu trop facilement pour en attribuer le mérite à d'autres films qui, à aucun titre, ne le valent. D'autre part, c'est dans *Entr'acte* que se manifeste pour la première fois ce goût de René Clair pour la danse, que l'on retrouvera tout au long de son œuvre où les scènes, sœurs des « entrées » dansantes de certaines comédies de Molière, ne se comptent pas, notamment dans *Un chapeau de paille d'Italie* et dans *Le Million.* Sans doute même est-ce *Entr'acte* qui a révélé à René Clair l'intérêt que le cinéma peut avoir à emprunter à la danse certains procédés de présentation de personnages et de développement de scènes. *Entr'acte* constitue une exception unique dans la carrière de René Clair, mais son importance n'en est pas moins grande pour cela par l'influence exercée sur le reste de son œuvre et plus encore pour la place qui lui a été faite dans l'histoire de l'art cinématographique : *Entr'acte* est un des points de repère de cette histoire et il est impossible de faire comprendre ce qu'a été l'évolution de cet art sans une projection d'*Entr'acte.*

Labiche et fantaisie 1900

Sur le moment on ne s'en aperçut pas. Pas plus René Clair que la foule. Ou s'il s'en aperçut, il eut la sagesse de se dégager de ce qu'il pouvait y avoir de tentant dans la formule qu'il venait de créer, car il revint au genre qui lui avait réussi avec *Paris qui dort* et *Le Fantôme du Moulin-Rouge* : le fantastique. Reprenant l'idée audacieusement paradoxale qu'il avait eue dans le premier de ces deux films en usant d'images immobiles, il pensa dans *Le Voyage Imaginaire* à opposer des personnages vivants à des personnages destinés à demeurer immobiles et à ne posséder que les apparences de la vie : les statues de cire du musée Grévin. L'audace était moins heureuse et la fantaisie est ici plus lourde, étouffant, semble-t-il, dans cette atmosphère de cave où elle doit se mouvoir. Par instants, elle frôle le macabre — René Clair n'a pas réussi à échapper complètement aux sortilèges des films d'outre-Rhin qui sont en pleine vogue (1) — et le macabre n'est pas ce qui peut convenir à ce talent fait avant tout de légèreté et de clarté. Mais, dans la seconde partie du film, René Clair se retrouve lui-même et il entraîne

(1) *V. vol. II.*

ses personnages sur les tours de Notre-Dame. Dans cette atmosphère aérée sa fantaisie s'épanouit plus librement et l'œuvre s'achève dans une de ces poursuites, chères aux pionniers de l'époque 1900, qui sont un de ses thèmes favoris et qu'il parviendra mieux que quiconque à renouveler chaque fois qu'il s'en servira (1).

Malgré son originalité, malgré ses qualités, malgré la sûreté de sa réalisation qui marque un très grand progrès sur *Le Fantôme du Moulin-Rouge*, *Le Voyage Imaginaire* ne fut pas accueilli comme il le méritait et peut-être est-ce à ce qu'il y avait de décevant dans cet accueil qu'est dû le malheureux coup de barre que René Clair donna alors à sa barque, l'orientant vers un genre de production où il ne pouvait pas se sentir à son aise. Film d'aventures mondaines à prétentions mystérieuses bien peu justifiées, *La Proie du Vent* — dont Sandra Milowanoff était la vedette — aurait pu être réalisé par un quelconque des metteurs en scène travaillant pour Pathé ou Gaumont en 1912. René Clair se vit-il imposer ce sujet par la maison pour laquelle il travaillait ? C'est probable. Ce qui est certain, c'est qu'il dut se rendre compte qu'il y avait désaccord entre ses possibilités et la matière sur laquelle il allait avoir à travailler car il se livra là à une série d'essais techniques, plus ou moins intéressants, plus ou moins justifiés, notamment au début du film où l'action se situe dans un avion forcé d'atterrir dans de mauvaises conditions. La technique n'a jamais sauvé un film et c'est tout juste si, parfois, elle réussit à faire illusion. Ici, elle n'y parvint pas et *La Proie du Vent* est assurément ce qu'il y a de moins bon dans l'œuvre de René Clair. Ce ne fut heureusement qu'un accident. Et peut-être aussi une leçon car, au lendemain même de cet échec, René Clair allait commencer une série de films qui, mieux encore que *Paris qui dort* vont lui permettre d'affirmer sa personnalité et lui faire une place unique au premier rang de « l'école cinématographique française ».

Que René Clair soit allé chercher son inspiration dans une œuvre théâtrale et dans une œuvre que l'on pouvait juger particulièrement démodée et éloignée de ses goûts, il y a là quelque chose d'inattendu, de déconcertant : telle est la première impression que l'on peut éprouver à l'annonce d'*Un chapeau de paille d'Italie*, film de René Clair. Mais ce n'est pas le paradoxe que, ce faisant, René Clair a visé et Léon Moussinac a raison quand il nous dit que bien « au contraire, il a pensé utiliser la matière scénique pour obtenir des effets de contraste particuliers et pour amener le public à faire certains rapprochements susceptibles de provoquer son rire. Il n'a donc pas cherché à faire oublier la comédie, ni à effacer les souvenirs qu'on peut en avoir gardés mais il

(1) *Les principaux rôles étaient tenus par Dolly Davis, Jean Börlin, Albert Préjean.*

en a accusé souvent le rappel désuet, ridicule, notamment par le décor et les costumes de 1895 et le jeu périmé des personnages qui rappelle parfois celui des films du cinéma d'avant guerre qu'on projette aux « Ursulines » (1). Ce sont toutes les manies, tous les travers, toutes les outrances, toutes les habitudes de la petite bourgeoisie française « fin de siècle » que René Clair a tenté de transposer à l'écran en dépassant largement ainsi le but poursuivi par les auteurs d'*Un Chapeau de paille d'Italie* (2), en réalisant une parodie filmée d'une œuvre qui connut un succès particulier dans une époque médiocre, par conséquent en exécutant une caricature de cette époque même et de son esprit. Pour cela, René Clair fait donc appel à des souvenirs, à des détails d'observation, à l'esprit critique des spectateurs... et il aboutit à un comique par ricochet... obtenu par des procédés volontairement littéraires... » (3)

Ces quelques lignes expliquent le rajeunissement d'une cinquantaine d'années que René Clair a fait subir au cadre dans lequel l'action se déroule et elles suffisent à faire deviner tout ce qu'il y avait d'intelligence, d'esprit, d'humour dans cette parodie qui, pour préciser encore ses intentions, prenait de la première à la dernière image des allures de ballet. *Un Chapeau de paille d'Italie* ballet : voilà qui aurait bien étonné le bon Labiche. Non pas, bien sûr, un ballet selon la formule classique française dont *Gisèle* et *Coppélia* constituent les deux pôles, mais un ballet tel qu'il aurait pu avoir sa place dans un des programmes élaborés par Serge de Diaghileff ou Rolf de Maré, quelque chose comme *Les Mariés de la Tour Eiffel* mâtiné de *Petrouchka*, un ballet dont les personnages seraient moins des êtres de chair que des pantins évoluant dans des décors aux apparences réalistes et pourtant rigoureusement

---

(1) « *Si un tel film vise au ridicule et y atteint grâce à l'affectation vaniteuse des personnages qu'il nous présente en costumes cocasses nous obligeant de fixer sur eux notre attention, néanmoins il ne réalise son unité que par un égal effacement des scènes, par leur déformation les unes dans les autres. D'ailleurs, il nous faut observer une différence plus essentielle encore, quoique imperceptible, avec le cinéma d'avant-guerre que ce film a l'air de ressusciter : les gestes ici ne sont plus, comme jadis, des gestes de théâtre sauf lorsqu'il s'agit d'obtenir par eux un effet pathétique et burlesque. En vérité, comme dans* Paris qui dort *où un mystérieux acteur arrête brusquement le cours de la vie puis brusquement la désenchaîne, c'est une pensée invisible qui anime ce film et en oriente toutes les scènes.* » *(René Schwob : « Une mélodie silencieuse » (Grasset Edit. Paris 1929.)*

(2) *Quand on parle d'* Un Chapeau de paille d'Italie, *on a pris l'habitude de dire « le chef-d'œuvre de Labiche » mais celui-ci eut un collaborateur : Marc Michel. René Clair avait confié les principaux rôles de son film à Olga Tchekowa, Albert Préjean, Pré fils, Stacquet, Jim Gérald.*

(3) *Léon Moussinac : « Panoramique du cinéma » (Au Sans Pareil, Edit., Paris 1929.)*

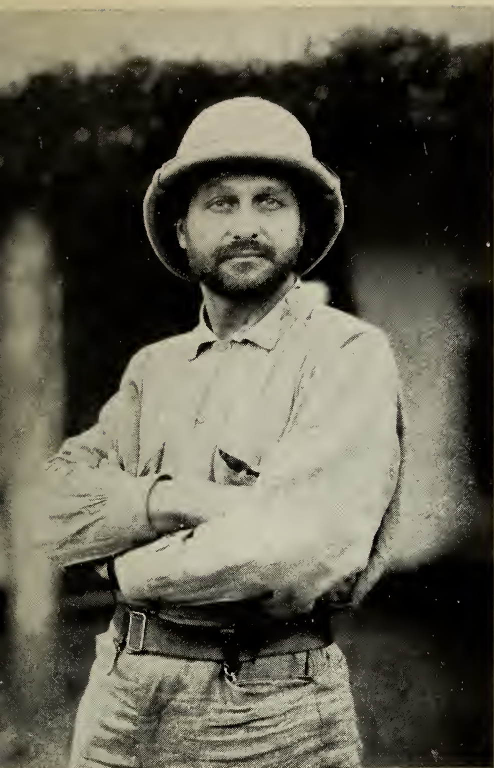
stylisés, chacun d'eux — personnages et décors — étant un peu plus qu'il ne convient ce qu'il doit être et s'élevant ainsi à la hauteur d'un type et d'un symbole. Cette présentation qui n'avait encore jamais été tentée au cinéma était d'une intelligence, d'une précision et d'une gentillesse dans l'ironie qui exprimaient parfaitement la personnalité de René Clair sans porter atteinte à celle de Labiche. Ces qualités qui s'épanouissaient librement tout au long du film avaient trouvé leur point de perfection dans la scène du bal — ainsi qu'il est naturel pour un film qui est un ballet — et longtemps on parla du « quadrille » du *Chapeau de paille d'Italie* sur le même ton d'extase que de « la chanson du rail » de *La Roue*. Ce sont elles que l'on retrouvera dans chacun des films auxquels René Clair attachera désormais son nom : elles constituent sa signature, une signature si nette que, projetés sans nom d'auteur, ces films seraient identifiés sans la moindre chance d'erreur. Il manque pourtant au *Chapeau de paille d'Italie* une qualité : la sensibilité. Sans doute la sensibilité n'a-t-elle pas grand'chose à faire dans un vaudeville et n'est-ce pas non plus la première fois qu'elle est absente d'une œuvre que son auteur a délibérément placée sous le signe de l'intelligence. Il n'en reste pas moins vrai que cette impassibilité écarta du *Chapeau de paille d'Italie* quelques-unes des sympathies que ses remarquables qualités devaient lui valoir. René Clair ne fut certainement pas sans s'en apercevoir car dans tous les films postérieurs à *Un Chapeau de paille d'Italie*, il y aura de l'émotion. Il arrivera que cette émotion ne sera apparente que dans une scène, car il semble que René Clair rougirait de se laisser aller à sa sensibilité, mais elle n'en est plus jamais complètement absente.

C'est dans le film qui succéda immédiatement à *Un Chapeau de paille d'Italie*, *Les Deux Timides*, que se produit cet apport nouveau qui se manifeste par une charmante scène d'amour entre un garçon timide et une fille à qui son ingénuité même confère la hardiesse qui manque à son partenaire. On devine avec quelle joie René Clair a donné, dans une telle scène, libre cours à son ironie. Celle-ci pourtant a ici un accent nouveau auquel on ne peut rester indifférent et qui complète très heureusement la personnalité déjà si attachante de René Clair (1).

Les Deux Timides, par son métrage, n'est pas un grand film mais on aurait tort de sous estimer la place qu'il tient dans l'œuvre de son auteur. L'émotion qu'il laisse voir lui donne déjà une physionomie particulière qui se trouve encore précisée par une autre innovation non moins intéressante : c'est, en effet, la première fois que René

---

(1) *Les principaux interprètes du film étaient Maurice de Féraudy, Pierre Batcheff, Françoise Rosay, Jim Gérald.*



102. Léon Poirier.



103. André Nox dans *Le Penseur*, de Léon Poirier.

104. Laurence Myrga et Armand Tallier dans une scène de *Jocelyn*, de Léon Poirier.

105. Laurence Myrga et Armand Tallier dans une scène de *La Brière,* de Léon Poirier.

106. Le « Calvaire des Mères » dans *Verdun Visions d'Histoire,* de Léon Poirier.

Clair qui ne se sent à l'aise qu'au studio — sur ce point encore il rejoint Méliès — et s'abstient autant qu'il le peut de travailler en plein air, s'évade de ses décors. Du premier coup, il compose des images de campagne d'une fraîcheur rare qui parent le film d'un charme discret et prenant. Avec ces images de plein air, c'est le réalisme qui fait son apparition dans l'œuvre de René Clair, un réalisme nuancé, timide, pourrait-on dire, qui convient bien au ton général du film. Mais à ce réalisme René Clair ne s'abandonne pas sans réticences et, afin d'y mettre la sourdine que sa fantaisie et plus encore peut-être son ironie réclament, il recourt à une série de truquages techniques qui soulignent ses intentions avec tout autant d'intelligence que d'adresse — l'adresse que l'on peut attendre d'un disciple de Méliès.

Avec *Les Deux Timides* s'achève l'œuvre de René Clair au temps du muet et ce film est tel que le seul regret que l'on puisse formuler à son endroit est qu'il soit venu trop tôt, car on imagine sans peine ce que ce sujet, traité par René Clair et non par un de ceux qui mettent leur idéal dans la fabrication d'un « théâtre de conserve », aurait pu être. Un temps d'arrêt va se produire dans la carrière de l'auteur d'*Entr'-acte* qui, très raisonnablement évitera de se ruer sur le procédé nouveau pour montrer ce dont il est capable et deux années s'écouleront avant qu'un film parlant portant sa signature fasse son apparition sur les écrans : ce film sera *Sous les toits de Paris* qui est bien probablement le premier où le procédé technique permettant au spectacle de l'écran d'être sonore et parlant ne sera pas utilisé à des fins grossièrement réalistes, mais avec des préoccupations artistiques.

LÉON POIRIER
ROMANTISME ET ÉDUCATION

LÉON Poirier n'est pas moins français que René Clair. Il n'aime pas moins le cinéma qu'Abel Gance et Germaine Dulac. Il n'ambitionne pas moins que Marcel L'Herbier de le parer des qualités intellectuelles et artistiques qui lui manquent. Il n'est pas moins bien organisé que Feyder.

Léon Poirier avait commencé sa vie au théâtre non pas comme auteur ou comme acteur, ainsi que tant d'autres qui se sont fait dans le monde du cinéma une place plus ou moins importante, mais comme administrateur et il était secrétaire du Gymnase à l'époque où cette scène offrit l'hospitalité aux premiers films de dessins animés réalisés par Emile Cohl. Au succès qui accueillit ces essais, Léon Poirier comprit qu'il y avait là une force de laquelle on pouvait attendre de grandes choses. Mais prudent et raisonnable, il ne se lança pas à l'aveuglette dans la voie qu'il voyait s'ouvrir devant lui. Pendant quelque temps encore, résistant à l'attraction des studios, il continua à servir le théâtre, si bien qu'en 1913, il fut le premier directeur de la Comédie des Champs-Elysées où il monta plusieurs spectacles intéressants mais assez peu rémunérateurs, exception faite d'une comédie satirique de Lucien Gleize, *Le Veau d'Or* qui connut un assez net succès d'argent. Ce demi-échec survenant dans le temps où Gabriel Astruc se trouvait contraint de fermer le grand théâtre des Champs-Elysées, décida Léon Poirier à passer dans le camp du cinéma.

Ayant, grâce à des relations familiales, fait la connaissance de Léon Gaumont et celui-ci l'ayant invité à venir visiter ses studios, Léon Poirier ne put résister à la tentation qui s'offrait à lui et il se lança à corps perdu, mais les yeux grands ouverts, dans la carrière où, depuis longtemps il rêvait d'entrer.

Le contrat que Léon Gaumont lui avait proposé et qu'il avait signé sans hésitation lui assurait des appointements de cinquante francs par semaine, moyennant quoi il devait chaque mardi présenter un film de cinq cents mètres dont il aurait fourni le scénario, assuré la mise en scène, le sous-titrage et le montage.

Le premier film que Léon Poirier avait réalisé dans ces conditions avait pour titre *L'Amour passe* et pour vedettes Catherine Fonteney et Marcel André. Lors de la présentation du mardi, Léon Gaumont le jugea « impassable » ne fût-ce que parce qu'il mesurait neuf cents mètres. Léon Poirier fut pourtant autorisé à tenter une seconde expérience dont le résultat, intitulé *Le Jugement des Pierres* ne fut pas plus heureux mais comme le film fut assez bien accueilli à Londres, son auteur reçut une troisième fois sa chance. Léon Poirier la courut avec une petite comédie sentimentale : *Ces demoiselles Perrotin* où pour la première fois, il confia à Alice Tissot qui jusqu'alors était regardée comme une ingénue, un de ces rôles de vieille fille qui sont devenus sa spécialité. Le succès de cette idée audacieuse fut tel que le film, en dépit de ses neuf cent cinquante mètres, ne fut pas jugé trop long, qu'il en fut tiré cinquante copies et que son auteur reçut de l'avancement sous la forme d'un nouveau contrat qui lui assurait des appointements de cent cinquante francs par semaine avec le droit d'employer des acteurs à mille francs par mois, comme Madeleine Guitty, « la petite Dahon (1) » dans *Le Nid* ou Gaston Michel dans *Monsieur Charlemagne.* Enfin Léon Poirier fut autorisé à aborder le roman-feuilleton, ce qui était la suprême récompense dans cette maison où régnait Louis Feuillade. Il entreprit immédiatement *Le Trèfle d'argent* mais il n'en avait tourné que les premières scènes dont un accident d'auto où Juliette Depresle qui en était la principale interprète, manqua laisser une jambe, lorsque la mobilisation l'arracha au studio pour l'envoyer au front. Il y resta cinquante et quelques mois. Quand il en revint, il retrouva sa place chez Gaumont et recommença à produire (2).

Mais l'ambition lui était venue et il s'était rendu compte que le cinéma était capable de faire autre chose que des *Amour passe* et même des *Demoiselles Perrotin,* surtout lorsqu'il eut vu le *J'Accuse!*

---

(1) *Cette jeune artiste ayant fait la connaissance de Maurice Maeterlinck au cours des répétitions de* L'Oiseau bleu *où elle avait un rôle épousa le poète et ne reparut plus sur les écrans.*

(2) *Sur cette première période de son activité chez Gaumont, Léon Poirier est riche en anecdotes qui en disent long sur la façon dont on travaillait dans les studios français avant 1914. C'est ainsi que pour* L'Amour passe *ayant eu à tourner des « plein air » dans Paris et ayant fait déjeuner ses acteurs et son personnel au « prix fixe » à 3 fr. 50 de la Taverne Gruber en face de la gare de Lyon, il dut payer de sa poche une partie de l'addition, la Maison Gaumont ne donnant que 2 francs pour les repas pris dans ces circonstances. Le film étant trop long, on le coupa en petits bouts de quatre-vingts mètres chacun qui furent exploités sur les champs de foire. Quant au* Jugement des Pierres, *son devis total s'éleva à 9.000 fr. y compris un voyage de sept personnes sur la Côte d'Azur, ce qui amena Léon Gaumont à formuler cette opinion lorsque le film lui fut présenté : « Neuf mille francs de foutus ! »...*

d'Abel Gance, déclara-t-il un jour à un ami. Il réalise alors en moins de deux ans quatre films très différents où il donne avant tout l'impression de se chercher : *L'Ombre déchirée* dont la grande artiste qu'est Suzanne Després tient le rôle principal, celui d'une mère qui voit ce que sera la vie de sa fille malade si elle échappe à la mort : sujet hardi qui faisait dire à un critique que Léon Poirier excellait « à illustrer les tourments intérieurs de l'âme, les combats du cœur et de la raison » ; *Ames d'Orient* qui n'est guère autre chose qu'un mélo teinté d'un exotisme où apparaît pour la première fois un goût de l'Orient que l'on retrouvera dans *Narayana* transposition de *La Peau de Chagrin* de Balzac et dans *Le Coffret de Jade*, « suite d'estampes composées dans le goût de Germaine Dulac » à en croire certains, ce qui est pour le moins inattendu car Léon Poirier n'a rien de commun avec la réalisatrice de *La Fête Espagnole* si ce n'est son amour du cinéma et du travail bien fait ainsi que le soin qu'il met à satisfaire ce goût. Ce qui serait plus exact, si l'on tient à établir des rapprochements, ce serait de penser à Marcel L'Herbier. C'est ce que suggère Fred. Philippe Amiguet quand il écrit : « M. Léon Poirier n'a pas assez d'envergure pour créer une ligne symphonique de grand style ; il compose des suites musicales. Il aime meubler l'écran de reflets élégants, de gestes gracieux, d'attitudes charmantes. Il aime les images qui se déroulent harmonieusement, les nuances, les demi-teintes. Il aime aussi les bassins de marbre, les charmilles, les gazons à fleur d'eau, les parasols chinois et les volières. Bref il a un certain penchant pour la couleur et pour le pittoresque. L'Inde l'attire, l'Asie le tente. Son livre de chevet doit être « les Mille et une Nuits » ou les sentences d'Omar Kayam ! M. Poirier donc est un artiste délicat, un imagier habile (1). »

Que cet « artiste délicat », cet « imagier habile » aime la littérature — un peu plus même qu'il n'est nécessaire à un homme qui se consacre au cinéma — il n'en faut pas douter et il en donnera encore mainte preuve dans la suite de sa carrière, mais la littérature à laquelle ressortit *Le Coffret de Jade* est assez éloignée de celle dont doit se réclamer *La Brière* pour que l'on se rende compte de l'évolution accomplie en cinq ans par Léon Poirier.

Cette évolution peut se marquer encore d'une autre façon : dans les films de cette période Léon Poirier qui, plus tard, — exactement à partir de *Jocelyn* — montrera un goût si net et un sentiment si personnel de la nature ne fait à celle-ci aucune part : il n'y a pas de plein air dans *Narayana*, ni dans *Le Coffret de Jade* et quand, dans ce film, l'action se déroule dans un jardin au bord d'une piscine, les arbres et les buissons

(1) *Fred Philippe Amiguet : « Cinéma ! Cinéma ! » (Payot Edit. Lausanne, 1923).*

de fleurs sont plantés au studio. Mais ces scènes d'intérieur sont meublées avec un soin raffiné et Léon Poirier sait jouer avec les reflets des étoffes et des bois précieux. Il sait jouer aussi avec les visages de ses interprètes — ce goût il le conservera tout au long de sa carrière — et arracher à ceux-ci le maximum d'expression dont ils sont capables. Aussi recherche-t-il avant tout des acteurs aux visages nettement modelés et fortement marqués. C'est pourquoi, à l'exception d'Armand Tallier et de Roger Karl qu'il y a trouvés, il amène aux studios des Buttes-Chaumont des acteurs qu'on n'y voyait pas habituellement comme Suzanne Desprès, Edmond Van Daële, André Nox et Laurence Myrga qu'il fait débuter et que l'on retrouvera dans tous ses films jusqu'à *La Brière* et que l'on ne verra que dans ses films. Mais ce n'est pas là le seul mérite de Léon Poirier et il ne faut pas sous estimer celui qu'il eut en cette deuxième période de son activité, à faire accepter par Léon Gaumont et par l'entourage de celui-ci des sujets n'ayant aucun point de contact avec ceux que Feuillade savait si bien exploiter pour la plus grande satisfaction des masses populaires. Ce qui ne veut pas dire que Léon Poirier dédaigne les suffrages de la masse mais seulement qu'il entend conquérir celle-ci sans lui faire de concessions et, comme il a du goût et un sens très précis de la mesure, il réussit à se créer un style personnel qui se recommande, ainsi que l'a très justement remarqué Canudo, par « un dédain ferme des moyens trop faciles d'émotion, de la brutalité des gros plans répétés autant que des « flous » suggestifs » (1), un style qui vaut, avant tout, par ce qu'on est bien forcé, si peu de goût que l'on ait pour un mot aussi fâcheusement galvaudé, d'appeler de la distinction. Cet effort patient, mené parallèlement à celui que Marcel L'Herbier soutient dans la même maison, trouve son expression la plus intéressante dans deux films aussi différents que possible l'un de l'autre : *Le Penseur* où Poirier, cédant au goût du moment, semble vouloir montrer qu'il est capable, lui aussi, d'utiliser la technique cinématographique à fouiller les âmes et à rendre sensibles les résultats de cette prospection et *Jocelyn* où, dans un instinctif mouvement d'auto-défense, il semble vouloir prouver que la technique n'est pas tout et que l'on peut exprimer les nuances les plus délicates de l'inexprimable sans recourir à des truquages où l'on ne peut laisser voir sa personnalité qu'en renchérissant sur ses prédécesseurs.

Le Penseur dont le scénario a pour auteur Edmond Fleg est une sorte de conte philosophique dont le héros possède le pouvoir dangereux de lire dans les âmes de ses contemporains. C'était toute la comédie — ou tout le drame — des apparences qui se jouait là en une série de

(1) *R. Canudo : « L'Usine aux Images », p. 116. (Chiron Edit. Paris, 1927.)*

scènes ayant valeur d'exemples et à grand renfort de surimpressions. *Le Penseur* fut-il, ainsi que le dit Léon Moussinac (1) qui n'a pas l'habitude d'être indulgent, « un événement important du film français » ? Peut-être est-ce beaucoup dire et ne peut-on, en toute justice, placer le film de Léon Poirier sur le même plan que *Cœur Fidèle* ou *La Roue*, mais par certains points il n'est pas très éloigné du *Silence* de Delluc ou de *La Souriante Madame Beudet* de Germaine Dulac. En tout cas, il prouve que son auteur ne se contentait pas de suivre les sentiers battus et que, même dans l'ombre de Léon Gaumont, il y avait place pour des essais d'une hardiesse indiscutable quand c'était un homme énergique, patient et habile qui s'y livrait. *Le Penseur* possède un autre mérite, celui d'avoir révélé un acteur, André Nox, qui va se hausser au tout premier rang des vedettes masculines de l'écran français. Manquant peut-être un peu de taille pour l'emploi auquel le destinait un visage admirablement buriné, au front haut, au regard sombre et pénétrant, aux mâchoires puissantes, un visage répondant à tout ce que le spectateur moyen exige de l'homme dont on lui dit, sans pouvoir lui en fournir des preuves convaincantes, qu'il est un génie, un visage dans les plis duquel l'inquiétude s'inscrit tout aussi naturellement que le remords et la folie que la douleur, André Nox, à mi-chemin entre Séverin-Mars et Conrad Veidt est, de 1920 à 1929, une des figures les plus intéressantes du cinéma français qui n'a peut-être pas su lui donner tous les rôles qu'il méritait.

Jocelyn est aussi loin que possible du *Penseur*. Tellement loin qu'il faut faire un effort pour admettre que les deux films portent la même signature. Tout d'abord on serait en droit de se demander pour quelle raison Léon Poirier, après avoir travaillé sur un sujet aussi nettement photogénique que *Le Penseur*, est allé chercher le poème quelque peu démodé de Lamartine dont la qualité cinématographique ne saute pas de prime abord aux yeux, si l'on ne savait qu'il y a en lui un romantique attardé et que, comme tel, il aime la nature, qu'il la comprend et qu'il est plus que quiconque habile à y trouver des thèmes dont son objectif saura tirer parti. C'est évidemment par les paysages grandioses dans lesquels la plus grande partie de son action se déroule que *Jocelyn* a attiré Léon Poirier. *Jocelyn* est-il comme l'affirme Léon Moussinac revenant à sa sévérité naturelle, « une adaptation manquée » (1) ? Est-ce plutôt Ph. Amiguet qui a raison quand il affirme : « Cette œuvre n'a point été touchée par des mains sacrilèges. Au contraire M. Poirier a su retenir dans son film la sensibilité lamartinienne, il a su donner à

---

(1) *Léon Moussinac : « Naissance du cinéma » (J. Povolozky Edit. Paris 1925).*

ses images le ton de la confidence, l'exaltation de l'époque et ce quelque chose d'artificiel qu'adoraient les disciples de Jean-Jacques. *Jocelyn* est une lente évocation romantique. Aussi l'objectif, la lumière des projecteurs semblent-ils avoir voilé leur éclat, diminué leur âpreté pour mieux saisir le parfum de ce siècle où l'on aimait, par-dessus tout, l'ombre des vallons solitaires, la fureur des torrents et les fatales tristesses (1). » Ou encore Canudo quand il estime que « la vision même du doux poète des Méditations romantiques » s'accorde « de la manière la plus indiscutable et la plus efficace » avec « la distinction » par quoi se recommande l'œuvre de Léon Poirier, celui-ci « qui affectionne les tonalités différentes, indicatrices des ambiances diverses, à la manière d'un musicien maître de ses sonorités multiples », ayant choisi « avec un goût exceptionnel les tonalités de ses intérieurs et de sa campagne. Et dans tout le drame revient comme un véritable leit-motiv plastique, grave et triste, pathétique sans excès, le lit de mort de Jocelyn étendu devant le poète qui parcourt ses mémoires. La cadence établie dans tout le film, pour le retour périodique de ce tableau, de ce motif essentiel, est d'une justesse admirable et très émouvante... Le film apparaît ainsi dans son austère beauté romantique... La vie et la mort de Jocelyn et de Laurence, évoquées dans la beauté de la nature et de leur âme, sur la dureté inconsciente et irréductible de la Révolution et de la Religion, dans un drame que la mélodie lamartinienne seule fleurit de paroles (2) composent un film d'une harmonie parfaite (3). »

« Austère beauté romantique », « film d'une harmonie parfaite » : ce sont là des expressions qui ne s'échappent pas souvent de la plume de Canudo dont l'enthousiasme ne vient pas seulement de l'amour qu'il portait à la chose littéraire. Tirer un film d'un poème était une entreprise délicate, y avoir réussi de manière à s'attirer de tels compliments et, en même temps, à émouvoir les foules dont on aurait pu croire qu'à la tendresse lamartinienne elles préféreraient les rebondissements mouvementés d'un film à épisodes est à l'honneur d'un homme qui, dès ses débuts au studio, s'était imposé pour première règle la mesure. Il est juste de reconnaître que dans cette entreprise dont le résultat fut un des plus grands succès commerciaux qu'ait connus le cinéma français, Léon Poirier avait été fort heureusement

(1) *Fred. Ph. Amiguet : « Cinéma ! Cinéma ! » (Payot Edit. Genève, 1923).*

(2) *Quand le film eut accompli sa carrière normale, ses deux principaux interprètes, Armand Tallier et Myrga, entreprirent à travers la France une longue tournée pour laquelle ils accompagnaient la projection du film de la récitation du poème de Lamartine, initiative hardie qui remporta partout le plus vif succès.*

(3) *R. Canudo : « L'Usine aux Images » (Chiron Edit. Paris, 1927).*

secondé par une interprétation (Myrga, A. Tallier, Roger Karl, Pierre Blanchar, J. Marie-Laurent, Suzanne Bianchetti) d'une intelligence et d'une sensibilité dignes des plus grands éloges.

Ce sont les mêmes qualités que l'on devait retrouver dans *Geneviève*, dont Léon Poirier alla aussi chercher l'inspiration dans Lamartine. Mais comme le sujet ne valait pas celui de *Jocelyn*, comme il était moins connu, comme le cadre en était moins pittoresque, le succès en fut moindre, bien que, moins sévère qu'à l'égard de *Jocelyn*, Léon Moussinac estime *Geneviève* « une adaptation réussie ». *Jocelyn* est d'ailleurs une des ces réussites qu'il est impossible de renouveler.

Entre temps, Léon Poirier, changeant une fois encore de genre, avait inscrit en tête d'un nouveau film un titre qui depuis plus d'un siècle n'a cessé d'exciter l'imagination populaire : *L'Affaire du Courrier de Lyon*. Mais ce n'était pas le mélodrame de Moreau, Siraudin et Delacour qui, depuis sa création en 1850 sur la scène de la Gaîté, a fait courir les foules dans tous les théâtres où il a été représenté qu'il avait entrepris de ressusciter. Son ambition était plus haute.

Comme Abel Gance, Léon Poirier est de ces hommes qui croient à la mission du cinéma. Mais, différent en cela de l'auteur de *J'Accuse !* sa foi n'est pas d'ordre lyrique et en quelque sorte passionnel ; elle est raisonnable et raisonnée. En s'attaquant à un cas d'injustice, à une erreur judiciaire qui eût, à l'égal de l'affaire Calas, passionné Voltaire s'il avait vécu en 1796, Léon Poirier entendait faire servir le cinéma à la réhabilitation de l'innocent injustement condamné. Ce n'est donc pas un mélo ingénieusement combiné par des spécialistes du genre, habiles à nouer les fils d'une intrigue fertile en péripéties émouvantes et en coups de théâtre inattendus qu'il ressuscite, mais une enquête qu'il mène, une enquête dont les dossiers du Palais de Justice lui fournissent les éléments, une enquête au terme de laquelle, comme dans le vieux mélo, se dresse la guillotine ! Mais si dramatiques que soient les péripéties de cette enquête, elles perdent de l'intensité que leur conférait le raccourci théâtral et d'autant plus que dans son louable souci de ne rien laisser dans l'ombre de ce qui pouvait contribuer à rendre aussi humain que possible l'homme dont il avait entrepris la réhabilitation, Léon Poirier avait développé son film qu'il qualifiait d'ailleurs de « chronique romanesque » bien plus à la façon d'une plaidoirie que d'une action dramatique. Œuvre raisonnable, consciencieuse, soignée, mais manquant de flamme, en dépit d'une excellente interprétation qui réunissait Roger Karl aussi remarquable sous l'un que sous l'autre des deux aspects de son double personnage, Daniel Mendaille, Saint-Ober, Bourdel, Myrga, Suzanne Bianchetti, Blanche Montel, *L'Affaire du Courrier de Lyon* fait honneur à son auteur bien plus par les intentions auxquelles le film répond que par sa valeur cinématographique.

Tous ces films avaient été réalisés pour Gaumont dont, entre temps, Léon Poirier était devenu le directeur artistique, ce qui lui permit d'élargir son effort et de chercher à élever la production de la maison à ce niveau de dignité et de qualité auquel il voulait hausser le cinéma et qu'il le sentait capable d'atteindre. Mais cet effort fut trop vite interrompu car, presque en même temps que Marcel L'Herbier, Léon Poirier quitta le studio des Buttes-Chaumont, ajoutant un nom à la liste des hommes doués de talent et de personnalité qui ne purent trouver auprès des grandes firmes françaises de production la compréhension durable dont ils avaient besoin pour travailler dans des conditions favorables.

De la liberté qu'il venait d'acquérir Léon Poirier profita pour réaliser un film qui est sans doute le plus lourd de qualités, le plus représentatif de sa manière qu'il ait fait : *La Brière* d'après le roman d'Alphonse de Chateaubriant. Drame de mœurs paysannes, rude, brutal entre des êtres primitifs qui se heurtent en un conflit où l'amour, l'intérêt et la tradition agissent à peu près à la façon des dieux dans la tragédie antique, drame se développant dans une atmosphère qui en accentue le caractère, *La Brière* a fourni à Léon Poirier l'occasion de révéler un aspect de son talent dont furent surpris tous ceux qui, ayant aimé *Jocelyn* et *Geneviève* n'en avaient retenu que leur grâce élégante, leur harmonie nuancée et avaient oublié l'austère beauté de certains paysages alpestres du premier de ces deux films, la vigueur de certains tableaux de mœurs paysannes du second. Tout ce qu'il y a de romantique dans la personnalité de Léon Poirier s'épanouit à l'aise dans *La Brière* qui s'éleva ainsi au-dessus de ce réalisme, plus ou moins sordide, dans lequel le film, en d'autres mains, aurait pu dangereusement sombrer. Qu'il s'agisse des paysages ou des personnages — et particulièrement de celui du vieil Aoustin, l'homme à la main de bois, campé tout d'une pièce avec beaucoup de pittoresque par José Davert heureusement échappé de Chéri-Bibi (1) — tout ici prend une sombre grandeur et c'est sans la moindre exagération que l'on peut voir en *La Brière* le seul film français qui rappelle les meilleures œuvres de la grande époque suédoise, tant par le sentiment de la nature qui s'y exprime que par les dimensions quasi légendaires de ses personnages (2).

D'avoir pris dans *La Brière* ce bain de nature qui répondait si bien à quelques-unes de ses préférences instinctives les plus profondes,

(1) *José Davert devait le meilleur de sa popularité à l'interprétation du personnage du bagnard Chéri-Bibi dans* La nouvelle aurore *d'après le roman de Gaston Leroux.*

(2) *Les autres rôles de* La Brière *étaient tenus par Armand Tallier et Laurence Myrga qui reconstituaient le couple d'amoureux auquel* Jocelyn *avait dû une bonne part de son succès et par Jeanne Marie-Laurent.*

Léon Poirier, qui n'avait jamais respiré très librement dans les studios, éprouva plus irrésistible que jamais le besoin d'élargir le champ de vision de son objectif et ce fut *La Croisière Noire* où il satisfait à la fois ce désir de liberté et cette volonté de faire servir le cinéma à des fins utiles bien plus qu'agréables qui le possèdent également, cueillant dans cette traversée de l'Afrique française quelques-unes des plus belles images dont son œuvre puisse s'enorgueillir et réalisant le programme qu'il s'était fixé avant son départ, quand il avait dit : « Réaliser un film exotique, ce n'est pas un scénario qu'on emporte dans ses bagages, c'est une œuvre que l'on construit en route, avec les paysages que l'on rencontre, les caractères qu'on analyse, les incidents que l'on note. » De ce film, dont Pierre Leprohon a très justement dit que c'est « une œuvre conçue et composée avec logique, ayant son développement et son rythme », et, ce qui « est le propre du documentaire bien fait », dépassant « précisément sa valeur de document pour atteindre à une qualité d'émotion et de rythme qui le place comme le film romanesque sur le plan de l'art » (1), se dégage, incontestable, la preuve qu'il y a en Léon Poirier une personnalité à laquelle on ne voit pas bien quelle autre pourrait être comparée et qui lui fait une place très particulière et très large dans le cinéma français (2).

Cette place, Léon Poirier va encore l'élargir avec *Verdun, Visions d'Histoire*. Nous avons dit (3) que, à l'exception de *J'Accuse !* la guerre s'était terminée sans fournir au cinéma français la matière d'un film digne du grand, du terrible sujet qu'elle était. Et les années avaient passé sans qu'aucun des producteurs de films français eût éprouvé le besoin de parer à cette carence (4). Le dixième anniversaire du 2 août 1914 avait été célébré sans que la moindre bande nouvelle eût vu le jour, mais à l'approche du dixième anniversaire du 11 novembre 1918, Léon Poirier qui avait combattu quatre années durant et qui ne l'avait pas oublié, pensa, fidèle à ses idées concernant le rôle utilitaire, social et humain du cinéma, à faire un film capable d'entretenir dans les esprits le souvenir des heures douloureuses puis glorieuses que la France avait vécues de 1914 à 1918 aussi bien qu'à faire naître et à

---

(1) *Pierre Leprohon : « Le cinéma exotique » (J. Susse Edit. Paris, 1945.)*

(2) *V. p. 440-441.*

(3) *V. p. 167.*

(4) *Il en fut de même dans tous les pays, le premier des grands films de guerre étant* La Grande Parade *qui fut présenté à Hollywood en décembre 1925 et à Paris en 1926. (C'est d'ailleurs en partie pour répondre à ce film que Léon Poirier entreprit* Verdun.*)* Quatre de l'Infanterie *et* A l'Ouest rien de nouveau *sont de 1929.*

répandre des idées capables d'en donner l'horreur et d'en éviter le retour (1).

Ces intentions, Léon Poirier les avait hautement exprimées dans l'allocution qu'il avait prononcée le 10 août 1927 quand il avait donné son premier tour de manivelle devant « la Tranchée des Baïonnettes ».

« Le Temps accomplit son œuvre. Sur le chaos, l'herbe repousse ; dans la mémoire des jeunes générations, la légende remplace le souvenir. Le cinéma est sans doute, par son action directe, l'art le plus désigné pour combattre l'oubli — oubli néfaste, car c'est à partir du moment où les hommes ne se souviennent plus des enseignements du passé qu'ils sont à nouveau tentés de se battre. »

Le scénario de *Verdun, Visions d'Histoire* n'est qu'un prétexte et, bien qu'on y retrouve quelques-uns des personnages inévitables dans les bandes de ce genre : le paysan-soldat héroïque, le Parisien gouailleur et non moins héroïque, la mère douloureuse et la femme non moins douloureuse, ces personnages s'efforcent ici de s'évader de l'anecdote et de s'élever à la hauteur de types d'une humanité générale. L'action, elle aussi, se dégage du ton anecdotique et si elle ne réussit pas aussi complètement que son auteur l'avait ambitionné, en dépit de la modestie du mot « Visions » figurant dans le titre, à faire du film un chapitre d'histoire, du moins celui-ci constitue-t-il une « chronique » vraiment vivante et parfaitement respectueuse de la vérité historique des mois qui se déroulèrent depuis l'attaque allemande sur Verdun jusqu'au dégagement de la ville par la reprise des forts de Vaux et de Douaumont. C'est à donner cette impression d'exactitude que Léon Poirier avait tenu avant tout quand il avait entrepris son film ; aussi n'avait-il négligé aucun des moyens qui lui permettraient d'y réussir, reconstituant les événements sur les lieux mêmes où ils s'étaient déroulés et y faisant revenir certaines des personnalités qui y avaient participé, obtenant le concours de l'armée, allant chercher un acteur berlinois pour tenir le rôle du « fantassin » allemand qu'il voulait opposer à son « fantassin » français et surtout fouillant pour la première fois dans « les archives cinématographiques » pour y découvrir les bouts de « documentaires » qui lui éviteraient de reconstituer ce qu'ils montraient et du même coup dégageraient le rude parfum de vérité auquel il tenait. Sur ce point, la réussite de Léon Poirier fut complète et il sut si bien amalgamer les documents authentiques avec les scènes

(1) *A la même époque, Alexandre Ryder et Dugès, possédés de la même noble ambition, entreprirent un autre film de guerre,* La Grande Epreuve, *qui, réalisé avec moins de scrupules et moins de soins que* Verdun, Visions d'Histoire, *fut terminé plus rapidement et présenté dès le mois d'avril 1928. Mais toute comparaison entre les deux films serait téméraire et injuste, injurieuse aussi pour l'un d'eux.*

reconstituées que non seulement il n'y avait pas la moindre rupture dans la tonalité générale de l'œuvre, mais encore que les raccords étaient parfaitement imperceptibles. Sans doute la réussite fut-elle moins complète pour certaines scènes symboliques — telle celle du « Calvaire des mères » — sur lesquelles Léon Poirier avait pourtant compté pour montrer que l'on pouvait « faire du cinéma » avec des moyens différents de ceux que Gance avait employés dans *Napoléon*. Bien plus sûrement que par ces scènes symboliques, Léon Poirier atteignait son but lorsqu'il nous montrait un paysan meusien solitaire dans sa chaumière qu'animait le seul mouvement du battant de sa haute pendule alors que l'état-major allemand allait déclencher l'attaque ou encore lorsqu'il faisait courir par les lignes télégraphiques et sur les ondes la nouvelle de la prise de Douaumont... Il y avait là un accent qui ne devait rien à personne et où chaque spectateur retrouvait tout naturellement ses émotions des heures graves. C'est aussi cet accent que s'étaient efforcés de donner les acteurs que Léon Poirier avaient choisis pour incarner ses personnages-types à côté des personnages historiques qui passaient et repassaient dans le film, de Joffre à Guillaume II, de Pétain au Kronprinz. Tous (1) avaient renoncé à se maquiller, accepté de tout faire pour ne pas se détacher de la fresque mais au contraire pour en faire partie intégrante. Ils étaient ainsi les premiers dans le cinéma français à s'engager dans une voie — celle-là même qu'avait ouverte Dziga Vertoff — dont Léon Poirier prévoyait que « le cinéma de demain s'y avancerait sans doute beaucoup plus avant : le remplacement de l'acteur, vestige du théâtre, par le visage humain, reflet de la Vie ».

Par cette innovation, Léon Poirier manifestait une fois de plus qu'il n'avait rien perdu de l'audace réfléchie dont il avait déjà donné tant de preuves depuis le jour où il n'avait pas hésité à montrer sur les écrans un homme qui pensait ou à tirer un film d'un poème de Lamartine, quand ce n'était pas à entreprendre la réhabilitation d'un innocent injustement condamné ou à réclamer pour le cinéma sa place dans la première caravane automobile se préparant à traverser l'Afrique. Cette audace, constamment renouvelée parce que constamment à l'affût de l'occasion pouvant s'offrir de prouver les inépuisables

---

(1) *Les rôles de* Verdun, Visions d'Histoire *étaient tenus par Albert Préjean (le soldat français), Hans Brausewetter (le soldat allemand), José Davert (le vieux paysan), Pierre Nay (le fils), Daniel Mendaille (le mari) Jean Dehelly (le jeune homme), Antonin Artaud (l'intellectuel), André Nox (l'aumônier), Thomy Bourdelle (l'officier allemand), Maurice Schutz (le vieux maréchal d'Empire), Suzanne Bianchetti (la femme), J. Marie-Laurent (la mère) et par « une jeune meusienne anonyme » (la jeune fille).*

possibilités du cinéma et les non moins considérables services qu'il est capable de rendre dans les domaines les plus différents — dont celui de la distraction est loin d'être le plus important — cette audace, on ne l'a pas assez appréciée et Bardèche et Brasillach sont profondément injustes à l'égard de Poirier quand ils ne parlent que de son « honnêteté » et de sa « probité un peu lourde et passionnée ». Certes il y a de l'honnêteté dans le talent de l'auteur de *Verdun*, mais ce mot n'a pas seulement un sens restrictif et c'est déjà rendre hommage à sa « probité un peu lourde » que de reconnaître qu'elle est aussi « passionnée ». Passionné, Léon Poirier l'est, en effet, mais beaucoup plus dans les sentiments qui l'animent à l'égard du cinéma, dans l'intérêt qu'il lui porte et dans les espoirs qu'il met en lui que dans la manière dont il s'exprime par l'intermédiaire des images qu'il compose comme si quelque chose qui ressemble fort à de la pudeur le retenait toujours. Dans aucun de ses films, en effet, on ne sent passer un de ces grands souffles qui parcourent *La Roue* ou *Napoléon* et qui n'auraient pas été déplacés dans une œuvre comme *Verdun, Visions d'Histoire*. Son lyrisme est purement intentionnel et l'émotion à laquelle il s'abandonne naturellement est toute de discrétion, d'intimité. Elle se manifeste peut-être plus librement, plus largement quand il s'agit de paysages que d'êtres humains et aussi bien dans *Verdun* que dans *Jocelyn* et surtout dans *La Brière*, mieux qu'aucun autre Français de la même époque, il a tiré des arbres, de l'eau, des nuages, de la terre — la terre déchirée, bouleversée jusqu'en ses entrailles du Bois des Caures et de Douaumont — les expressions capables de nous toucher. Et par là encore il s'affirme fidèle à l'idéal romantique de sa jeunesse.

C'est d'ailleurs pour ce romantisme tempéré dont on retrouve des traces tout au long des treize films qu'il a réalisés de 1918 à 1929 et qui donne à son œuvre un caractère personnel non moins que pour le goût avec lequel il a toujours su choisir ses sujets en se préoccupant de leur valeur morale et sociale — cette tendance se manifestera encore plus nettement après 1929 — et pour le courage avec lequel il s'est constamment efforcé de libérer l'art cinématographique de l'oppression des forces financières et commerciales sans pour cela gâcher l'argent ni négliger la réussite matérielle de ses entreprises, c'est pour tout cela que Léon Poirier a droit à une place qui n'est pas petite dans l'école cinématographique française.

JACQUES DE BARONCELLI AMI DE LA NATURE

C'EST par son amour de la nature que Jacques de Baroncelli doit être rapproché de Léon Poirier et c'est cet amour qui lui confère une personnalité à peu près unique dans le cinéma français de la grande époque du « muet ».

Jacques de Baroncelli était venu du journalisme au cinéma pendant la guerre (1) et Louis Delluc avait signalé ses débuts avec une sympathie attentive, ne ménageant pas les compliments au nouveau venu et ne tempérant ces compliments que d'une réserve : « Il n'a qu'un défaut, c'est de n'en pas avoir. »

Delluc ne croyait peut-être pas si bien dire, car le jugement qu'en 1919 il portait sur Jacques de Baroncelli, celui-ci n'a cessé de le mériter tout au long de sa carrière qui fut une des plus productives du cinéma français puisque de 1920 à 1929 il a mis son nom sur près de vingt-cinq films.

Cette abondante production peut se diviser en trois sortes de films très différents : 1° les adaptations d'œuvres littéraires ou théâtrales ; 2° les films réalisés d'après des scénarios originaux ; 3° les films dans lesquels la nature est plus qu'une toile de fond.

A la première catégorie qui est la plus importante numériquement appartiennent des films des genres les plus divers, car, plus cultivé que la plupart de ses confrères, Jacques de Baroncelli était bien trop intelligent pour avoir des goûts exclusifs et pour ne pas admettre que l'on pût avoir des goûts différents des siens, trop souple aussi pour ne pas accepter de travailler sur des sujets qu'il n'aurait certainement pas choisis s'il avait été complètement son maître. Gardant en toutes circonstances une aisance charmante, certain que quoi qu'il pût arriver il saurait ne jamais s'encanailler, quitte à nuancer son élégante désinvolture d'une ironie dont ceux à qui elle s'adressait ne percevaient pas ce qu'elle comportait de dédain pour ne pas dire de mépris, il passait du pire mélodrame (*Roger la Honte* de Jules Mary) au drame mondain (*La Rafale* d'Henry Bernstein, *Le Réveil* de Paul Hervieu, *La Tentation* de Charles Méré), du romantisme réaliste (*Le Père Goriot* de Balzac) au romantisme poétique (*La Légende de Sœur Béatrix* de Charles Nodier), du roman d'amour (*La Femme et le Pantin* de Pierre Louys) au drame maritime (*Veille d'Armes* de Claude Farrère et Pierre Frondaie, *Le Passager* d'après une nouvelle de Frédéric Boutet) réservant le meilleur de son goût et de sa sensibilité à deux romans aussi éloignés

---

(1) *V. p. 188.*

que possible l'un de l'autre : *Le Rêve* d'Emile Zola dont il sut fort bien exprimer le mysticisme et *Champi-Tortu* de Gaston Chérau où, ayant découvert en la personne du petit Paul Duc l'interprète intelligent et sensible dont il avait besoin, il présenta sur l'écran une âme d'enfant et traduisit avec beaucoup de tact un des sentiments les plus difficiles à exprimer : la jalousie enfantine et cela sans jamais tomber dans la sensiblerie et d'une façon assez délicatement nuancée pour que l'on soit autorisé à voir en ce film un des meilleurs de son auteur et un des plus intéressants de tous ceux qui ont des enfants pour héros (1).

Dans la deuxième catégorie, il convient de ranger *La Rose* (1920) sorte de duo entre Gabriel Signoret et Andrée Brabant, *Le Secret du Lone Star* qu'Henri Kistemaeckers avait imaginé pour fournir un beau rôle à Fanny Ward, *La Femme Inconnue* et *Le Carillon de Minuit*, *La Flambée des Rêves* qui constitue un intéressant effort d'analyse psychologique par des moyens cinématographiques, *Duel* où l'aviation est fort adroitement utilisée, *Nitchevo* et *Feu !* aventures plus ou moins heureusement mouvementées auxquels la mer sert de cadre sans intervenir de façon particulièrement cinématographique dans le drame.

Enfin la troisième catégorie, pour être la moins nombreuse, n'est pas la moins intéressante, puisqu'elle comprend *Ramuntcho* (1920) et *Pêcheur d'Islande* (1924) d'après les romans de Pierre Loti et *Nêne* (1924) d'après le roman de Pérochon : trois films aussi différents par l'inspiration que par les mœurs qu'il s'agit de faire revivre sur l'écran et qui n'ont de commun entre eux que l'amour des arbres, des nuages, des vagues, des larges horizons, l'amour aussi des êtres simples, aux sentiments sains, qui se meuvent au bord de ces vagues, à l'ombre de ces arbres et qui lèvent le front vers ces nuages... Sans doute peut-on reprocher à Jacques de Baroncelli d'avoir traité ces sujets en mineur, s'attachant plus à ce qu'ils comportent de touchant et de mélancolique qu'à ce qu'il y a en eux de profond et de fort mais on ne peut l'accuser d'avoir agi ainsi par inintelligence ou par indifférence quant à la pensée de l'auteur : cette transposition correspondait tout simplement à sa nature dont il faut peut-être chercher l'expression la plus complète dans un film comme *Le Carillon de Minuit*, qui est loin d'être un grand film, mais où l'âme même de la ville des canaux et des béguinages se trouve traduite avec une délicatesse que Rodenbach eût aimée. C'est dans cette grisaille, dans ces demi-teintes — dans l'enluminure aussi de *La Légende de Sœur Béatrix* dont chaque détail est d'un artiste

(1) *A côté du petit Paul Duc, l'interprétation de* Champi-Tortu *réunissait Maria Kouznetzoff qui était venue de l'Opéra pour faire au cinéma des débuts sans lendemain, René Alexandre et Alcover. Quant au* Rêve *ses principaux rôles étaient tenus par Gabriel Signoret, Eric Barclay, Jeanne Delvair et Andrée Brabant qui trouva là sa meilleure création.*



107. Raymond Bernard.



108. Jacques de Baroncelli.



109. Henri Fescourt.



110. Sandra Milovanoff et Charles Vanel dans *Pêcheurs d'Islande*, de Jacques de Baroncelli.



111. Gabriel Signoret et Eric Barclay dans *Le Rêve*, de Jacques de Baroncelli.

112. Une scène des *Misérables*, réalisé par Henri Fescourt *(Jean Valjean : Gabriel Gabrio).*



113. La bataille de Montlhéry dans *Le Miracle des Loups*, de Raymond Bernard.

raffiné — que le talent de Jacques de Baroncelli évolue à son aise, grisaille et demi-teintes non seulement des images mais encore et surtout des sentiments, contenus par pudeur ou discrétion naturelles, par résignation aussi ou par stoïcisme. Et c'est pour cela que de toute son œuvre émerge la fine silhouette — un peu trop fine — de Gaud, l'amoureuse de Yann de *Pêcheur d'Islande*, Gaud disant adieu à celui qu'elle aime et restant seule sur le quai d'où la goélette vient de s'éloigner, Gaud guettant derrière la vitre de la fenêtre, les yeux fixés sur la route au détour de laquelle celui qu'elle attend doit apparaître, Gaud au cimetière venant prier devant le mur sur les pierres duquel s'alignent, chaque année plus nombreuses, les plaques où sont inscrits les noms des péris en mer... (1).

Mais ces qualités-là, assez peu communes dans le cinéma des années 1920-1929, Jacques de Baroncelli ne trouvait que rarement à les utiliser et l'on ne peut regretter assez vivement qu'il n'ait jamais pu être complètement son maître. Non pas qu'il ait été gêné dans sa carrière, car de tous les metteurs en scène français, il est peut-être celui qui a le moins souvent connu les incertitudes du chômage (2) mais parce qu'il n'a jamais su opposer à ceux qui le faisaient travailler le « non » capable de lui assurer l'indépendance dont son talent avait besoin pour librement et pleinement s'épanouir. Les succès qu'il avait l'habitude de remporter et qui se traduisaient par des résultats susceptibles d'être compris et appréciés par les commerçants les moins ouverts aux considérations artistiques auraient dû lui donner des exigences mais il n'était pas fait pour mener une lutte de tous les instants contre des méthodes et des habitudes dont, mieux que quiconque, il savait ce qu'elles comportaient de dangereux mais il espérait qu'il saurait les empêcher d'être mortelles du moins pour le film qu'il entreprenait. Plus tard on verrait !

Qu'importent d'ailleurs les raisons de ce comportement, ce qui est certain c'est que, à quelques rares exceptions près, chacun des films de Jacques de Baroncelli contient une des faiblesses dont le cinéma français a eu à souffrir entre les deux guerres. Ne parlons pas de la recherche des capitaux, ni de l'incertitude de l'entreprise qui vous emploie : c'est là le sort commun à presque tous les metteurs en scène français mais une « star » américaine vient-elle en France pour essayer de retrouver le succès qui la fuit dans son pays et prolonger une carrière

(1) Ramuntcho *avait pour interprètes Jeanne Delvair et Jacques Roussel;* Nêne *Sandra Milovanoff, France Dhélia Edmond Van Daële, Viguier et Gaston Modot et* Pêcheur d'Islande *Charles Vanel, Sandra Milovanoff San Juana et Mme Boyer.*

(2) *Jacques de Baroncelli a fait plusieurs films pour « Le Film d'Art » dont il fut pendant quelque temps le directeur artistique. Puis il fut l'animateur de plusieurs sociétés avant de travailler pour la Société des Ciné-Romans.*

déclinante, c'est à Jacques de Baroncelli que l'on s'adresse pour diriger le film où cette chance lui sera offerte (*La Rafale, Le Secret du Lone Star* avec Fanny Ward). S'agit-il d'utiliser des capitaux belges et d'inaugurer des studios rapidement installés de l'autre côté de notre frontière du Nord ? C'est lui qui est chargé de l'expérience (*Le Carillon de Minuit, La Femme Inconnue*). Un producteur veut-il tenter la conquête d'un marché étranger et croit-il qu'il y réussira en confiant le principal rôle de son film à une vedette plus ou moins internationale, c'est encore lui qui se lance dans l'aventure même quand la combinaison est incertaine, la vedette n'étant ni aussi célèbre, ni aussi populaire qu'on l'affirme (*Veille d'Armes* avec Nina Vanna et Annette Benson, *Le Réveil* avec Isobel Elsom, *Nitchevo* avec Lillian Hall-Davis, *La Femme et le Pantin* avec Conchita Montenegro, *Duel* avec Mady Christians), réalisant ce paradoxe qu'étant un des plus français d'esprit et de culture, un des moins accessibles aux divers snobismes qui inclinent tour à tour les artistes français vers un idéal d'origine étrangère et ayant assez de talent pour n'avoir à subir aucune contrainte d'ordre commercial, il a utilisé, pour des raisons dont l'art était totalement absent, autant de concours étrangers que l'un quelconque de ceux qui trouvaient plus simple de demander à des combinaisons internationales la réussite que leurs seules qualités professionnelles ne pouvaient leur assurer. Il est vrai qu'en contre-partie, ayant donné ce gage de sa bonne volonté à ceux qui l'employaient, Jacques de Baroncelli a toujours su choisir parmi les meilleurs du personnel artistiques français, les acteurs les mieux faits pour le comprendre et l'aider à mener à bien une tâche que les obligations qui lui étaient imposées étaient loin de faciliter, de Vanel (*Pêcheur d'Islande, La Flambée des Rêves, Nitchevo, Feu !, Le Passager*) à Maurice Schutz (*Veille d'Armes*), de Gabriel Signoret (*Le Rêve, Le Père Goriot*), à Edmond Van Daële (*Nêne*) en passant par Gabriel Gabrio (*Duel*) et Gaston Modot (*Veille d'Armes, Nêne*) qui possèdent tous une personnalité assez forte pour contrebalancer avantageusement l'influence des éléments étrangers. Aussi la présence de ceux-ci n'affecte-t-elle jamais profondément la tonalité de l'œuvre de Jacques de Baroncelli. Bien mieux, c'est même de quelques-uns des films qui constituent cette œuvre que se dégage le plus nettement le vrai et agréable parfum de terroir français que l'on peut si rarement trouver dans les bandes sortant des studios de la région parisienne ou de la Côte d'Azur. Que peut-on, en effet, imaginer de plus breton que son *Pêcheur d'Islande*, de plus profondément « campagne française » que sa *Nêne* et cela malgré l'interprétation de leur principal rôle par une artiste slave (1). Il y a donc en Jacques de Baroncelli une per-

(1) *Sandra Milovanoff, il est vrai, était venue en France toute jeune.*

sonnalité plus forte qu'on le supposerait si l'on se fiait aux seules apparences. Que cette personnalité ne s'exprime pas de façon plus ou moins lyrique, qu'elle ne se manifeste pas par la rareté des sujets non plus que par l'analyse de sentiments exceptionnels, qu'elle ne s'affirme pas par l'exploitation de procédés techniques particulièrement hardis ou par des audaces dans les décors et les costumes, qu'elle ne cherche pas à s'acquérir des sympathies en demandant leur collaboration à certains éléments de l'avant-garde, ne doivent pas être des arguments à charge à l'endroit d'un homme que sa naissance et sa nature non moins que son éducation et sa culture inclinaient à la discrétion, une discrétion qui s'accommodait fort bien d'un certain penchant à la facilité, le mot étant pris dans ses deux sens : car s'il avait le travail facile, étant assez doué pour n'avoir pas grand effort à faire pour fournir un travail honorable il préférait trop souvent se contenter du résultat qu'il avait obtenu plutôt que de fournir l'effort qui lui aurait permis de se surpasser.

Et, c'est, en définitive, cette facilité qui reste la marque dominante de l'œuvre de Jacques de Baroncelli. Moins doué, moins confiant en ses dons, plus exigeant envers lui-même comme envers les autres, Jacques de Baroncelli aurait sans doute attaché son nom à deux ou trois films qui auraient tout naturellement trouvé leur place non loin de *Mater Dolorosa* et de *La Femme de nulle part*, à moins que ce ne soit à côté de *Feu Mathias Pascal* ou de *L'Image*. Ces films, Jacques de Baroncelli ne les a pas faits, mais il a fait *Pêcheur d'Islande* — et y a-t-il si loin de *Pêcheur d'Islande* à *L'Homme du Large* ? Et puisqu'il y a une école cinématographique française, on ne voit pas très bien comment on pourrait en exclure un homme qui, s'il n'a jamais rien produit qui ait apporté à l'art cinématographique ce que celui-ci doit à *La Roue* ou à *Cœur Fidèle*, à *El Dorado* ou à *Entr'acte*, a du moins longuement occupé les écrans avec des œuvres où il y a autant de goût que d'intelligence et qui sont un reflet de tout ce qu'il y a d'ordre, de mesure, de raison dans le génie français.

En Russie elle avait commencé à étudier la danse et c'est seulement après son arrivée à Paris qu'elle avait tenté de faire du cinéma. Sa formation cinématographique qui s'était effectuée sous la direction de Louis Feuillade était donc purement française. Mais sa nature n'en était pas moins restée profondément slave et l'on ne manquait pas de s'en apercevoir à certains détails, à certaines nuances de ses interprétations. Un autre des interprètes favoris de Jacques de Baroncelli, Eric Barclay, que l'on retrouve dans Le Rêve, *dans* La Flambée des Rêves, *dans* La Légende de Sœur Béatrix *était lui aussi d'origine étrangère. Mais lui aussi, il avait quitté son pays tout jeune ayant à peine fait quelques pas dans les studios suédois et c'est en France qu'il avait appris tout ce qui, pendant quelque temps, fit de lui une vedette recherchée dans tous les studios européens.*

RAYMOND BERNARD
DE L'INTIMITÉ AU GRAND SPECTACLE

On peut en dire autant de Raymond Bernard qui, ayant débuté dans la carrière cinématographique à la veille de la guerre en tenant dans le film qui avait été tiré de la pièce de son père Tristan Bernard *Jeanne Doré* le rôle qu'il avait créé au théâtre à côté de Sarah Bernhardt, trouva immédiatement le cinéma assez intéressant pour décider de s'y consacrer, non pas comme acteur, mais comme metteur en scène. De cette décision les premiers effets sont *Le Petit Café* qu'il tourne dès sa démobilisation avec Max Linder pour vedette, adaptation d'un vaudeville de son père qui avait valu au théâtre du Palais-Royal un de ses plus durables succès. Suivent plusieurs films, tantôt tirés d'œuvres paternelles déjà auréolées de succès, *Triplepatte* (1922) et *Le Costaud des Epinettes* (1923), deux films qui valurent un commencement de popularité à Henri Debain, tantôt construits sur des scénarios originaux signés aussi « Tristan Bernard » (*Le Secret de Rosette Lambert* (1921), *L'Homme inusable* et *Décadence et Grandeur* (1923). De cette série, le meilleur est bien probablement *La Maison vide* où il y a un sens de la vie intime, une sensibilité discrète qui méritent d'être appréciés et dont l'interprétation réunissant Henri Debain, Andrée Brabant et Alcover, montre que Raymond Bernard, dont la carrière d'acteur s'est pourtant limitée à un seul rôle, sait remarquablement tirer parti du talent de ses interprètes.

Rien, dans ces vaudevilles raisonnables ni dans ces comédies en demi-teintes, ne pouvait laisser supposer la nouvelle orientation qu'en 1924, Raymond Bernard allait donner à sa carrière. Une nouvelle société de production venait de se constituer sous le titre de « Société des Films Historiques ». Cette société dont le titre dit le programme et encore mieux les ambitions, disposait de capitaux considérables ; elle comptait parmi ses bailleurs de fonds des personnalités importantes à des titres divers et ce fut Raymond Bernard que ses dirigeants choisirent pour la réalisation du *Miracle des Loups*, premier film qui allait montrer au monde ce qu'était un film historique vu par des gens du monde français. Si l'on admet immédiatement que les dirigeants de la « Société des Films Historiques » appelaient « Film Historique » un film dont l'action évoluait bien plus dans le domaine de la Légende que dans celui de l'Histoire — en dépit d'un Comité où avaient été

appelés des historiens authentiques — et dont la forme ne devait pas être beaucoup plus proche du vrai cinéma que celle de *L'Assassinat du Duc de Guise*, on peut dire sans hésitation que *Le Miracle des Loups* fut un excellent « film historique » à la manière de *Violettes Impériales* ou de *Surcouf*. Mais on ne perd pas pour cela le droit de prétendre qu'au lendemain du *Miracle des Loups* comme la veille, le « film historique » restait encore à naître. Ce qui ne veut pas dire que l'idéal de ceux qui confondent « film historique » et « film de reconstitution historique » et ne voient dans ce genre de spectacle qu'une occasion d'utiliser des masses importantes de figuration, de les vêtir de riches costumes et de les faire évoluer dans de vastes décors, ne fut pas atteint avec *Le Miracle des Loups* mieux qu'avec tout ce qui avait précédemment été fait dans le genre. Le scénario du *Miracle des Loups*, dû à Henry Dupuy-Mazuel et Jean-José Frappa, développait un épisode de la lutte menée par Louis XI afin de donner au royaume de France son indépendance et sa puissance : la figure chafouine du Roi et celle, plus haute en couleurs, de Charles le Téméraire y apparaissaient dans un grand tumulte de fantassins montant à l'assaut des remparts de Beauvais — figurés par ceux de la cité de Carcassonne — et de cavaliers bardés de fer chargeant la piétaille bourguignonne dans la plaine de Montlhéry. En intermèdes on y assistait à la représentation d'un mystère et à une bataille entre hommes et loups (1). Il y avait dans tout cela de l'ingéniosité et surtout une très habile connaissance des goûts du public. Réunissant une brillante interprétation dont les chefs de file étaient Romuald Joubé, Vanni-Marcoux, Yvonne Sergyl, Philippe Hériat, dominés et de haut par Charles Dullin qui avait campé selon la meilleure tradition et avec un talent cinégraphique qui fut une véritable révélation, une fort pittoresque figure de Louis XI, le film eut l'honneur d'ouvrir au cinéma les portes de l'Opéra où il fut projeté en une soirée de gala à laquelle le Président de la République assista : la vanité des dirigeants de la « Société des Films Historiques » reçut cette satisfaction et du même coup le cinéma se haussa de quelques degrés dans l'estime de ceux qui attachaient de l'importance à des consécrations de ce genre, mais cette espèce d'officialisation n'ajoutait rien à la valeur du *Miracle des Loups* qui, malgré les capitaux considérables engagés sur son titre, n'apporta rien à l'art cinématographique et ne fut qu'un film matériellement important, réalisé par un homme qui connaissait remarquablement son métier et que l'on sentait supérieur à la besogne qui lui avait été confiée. Mais cette réussite matérielle contribua largement au prestige international du cinéma français.

Au *Miracle des Loups* succéda — trois ans plus tard, car on ne fait

(1) *Un des participants à cette scène fut Albert Préjean.*

pas des films de cette importance tous les jours et, si grand qu'eût été le bruit mené autour de la première production de la « Société des Films Historiques » celle-ci n'avait pu aussi facilement qu'elle l'espérait mettre en train un second film — *Le Joueur d'Echecs*. Cette fois, ce n'était pas de l'histoire de la France qu'il s'agissait, mais de l'histoire de la Pologne et de sa lutte pour l'indépendance et la sombre figure de Louis XI avait cédé la place à celle plus brillante, mais non moins inquiétante de Catherine II. Le scénario, dû aux mêmes Dupuy-Mazuel et J.-José Frappa, était indiscutablement de nature plus cinématographique que celui du *Miracle des Loups*, car il évoluait pour une grande part dans une atmosphère de mystère où s'agitait un étrange constructeur d'automates qu'incarnait Charles Dullin (1). Ces scènes, ainsi que celle d'une puissante charge de cavalerie réalisée de main de maître avaient fourni à Raymond Bernard l'occasion de montrer toutes les ressources d'un métier qu'il connaissait aussi bien que quiconque et à ceux qui savaient à quoi s'en tenir à ce sujet celle de regretter que son talent ne pût s'exercer dans d'autres conditions. Mais le pli était pris et c'est encore un film du même genre : *Tarakanowa* que Raymond Bernard fut appelé à réaliser en 1929.

Quelles que soient les qualités que Raymond Bernard ait affirmées dans ces trois grands films, on ne peut s'empêcher de penser que ce n'est pas pour des entreprises de ce genre que son talent est fait. Il y a, en effet, à la base de ce talent une sensibilité qui ne trouve pas à s'employer dans un *Miracle des Loups* et un *Joueur d'Echecs* — on s'en apercevra bien lorsque paraîtront sur les écrans les deux œuvres auxquelles le nom de Raymond Bernard a le plus de chances de rester attaché : *Les Croix de Bois* et *Les Misérables*. Sans doute sont-ce là des films dans lesquels le côté extérieur a une grande importance, mais si important qu'il soit il n'est pas tout le film et tant dans *Les Croix de Bois* que dans *Les Misérables* un metteur en scène a la possibilité de laisser voir sa sensibilité. Tandis que dans *Le Miracle des Loups* et dans *Le Joueur d'Echecs*... Mais à quoi bon récriminer ? La vie cinématographique est comme la vie : il faut savoir se défendre contre elle, même et surtout sans doute quand elle semble vous combler de ses faveurs. Avoir été choisi pour mener à bien des films de cette importance a dû valoir à Raymond Bernard bien des envieux. Quant à lui, peut-être regrette-t-il d'avoir consacré à la « Société des Films Historiques » cinq années de sa vie, cinq années pendant lesquelles il a été condamné à faire sa compagnie de mannequins alors qu'il aurait pu animer de la vie artificielle de l'écran des êtres d'une humanité réelle et profonde.

---

(1) *Les autres rôles du film étaient tenus par Edith Jehanne, Pierre Blanchar, Gaston Modot, Camille Bert, Pierre Batcheff, Pierre Hot et Mme Dullin.*

HENRI FESCOURT LE NARRATEUR

COMME Raymond Bernard, Henri Fescourt vaut mieux que ce que trop souvent il a été condamné à faire. Après avoir débuté comme scénariste, Henri Fescourt, en 1913, avait été engagé par Léon Gaumont comme auteur-metteur en scène et il avait réalisé pour la grande maison de la Villette nombre de films dont la longueur variait de cent cinquante à quatre cents mètres, films en tous genres naturellement dont il n'y a guère à retenir que *Fantaisie de Milliardaire* (parce que la vedette en est Suzanne Grandais), *La Lumière qui tue,* premier film exaltant la conscience professionnelle et l'esprit de sacrifice des radiologues, *La Mort sur Paris,* anticipation montrant un canon à longue portée lançant des obus sur Paris à laquelle, quatre ans plus tard, la Bertha allemande allait donner toute sa valeur. Puis, après quelques films de métrage plus important, ce fut la guerre. Pourtant, avant de prendre un fusil, Henri Fescourt, abandonnant la Maison Gaumont, eut encore le temps de réaliser un film pour le « Film d'Art » dont Louis Nalpas venait de prendre la direction : *La Menace* avec Madeleine Soria pour vedette. Et c'est pour le même Louis Nalpas qu'au lendemain de sa démobilisation, Henri Fescourt tire un film en neuf épisodes — on est encore dans l'ère des « films à épisodes » inaugurée par *Fantômas* et *Les Mystères de New-York* — du roman de Jules Verne *Mathias Sandorf* dont les principaux rôles sont tenus par Yvette Andreyor, Jean Toulout, Vermoyal dont on retrouve les noms dans *La Nuit du* 13. Puis, après un bref séjour en Italie où il réalise *La Poupée du Milliardaire,* combinaison internationale dont l'interprétation réunit une Française Andrée Brabant, un Anglais Stewart Rome et un Italien Mattei, Louis Nalpas le fait engager par la Société des Ciné-Romans à laquelle il appartiendra jusqu'en 1929, ce qui lui assure en même temps que la sécurité matérielle la possibilité de s'entretenir constamment la main, mais le condamne à des travaux en tous genres qui ne furent bien certainement pas tous de son goût : neuf films en sept ans dont deux très importants : *Les Misérables* (Sandra Milovanoff, Jean Toulout Gabriel Gabrio, François Rozet) et *Le Comte de Monte-Cristo* (Jean Angelo, Gaston Modot, Pierre Batcheff, Jean Toulout, Henri Debain, Marie Glory, Michèle Verly et deux vedettes allemandes Lil Dagover et Bernhard Goetzke). Avec ces deux œuvres importantes, ce qu'il y a de tout ce travail particulièrement à retenir, c'est *Mandrin,* film à épisodes pour lequel il montre un souci d'exactitude que l'on n'est pas

habitué à trouver dans les films de cette catégorie, *Les Grands*, comédie sentimentale interprétée par Max de Rieux qui contient une intéressante et délicate peinture de la vie de collège, *La Glu* et *La Maison du Maltais* où Tina Meller, sœur de Raquel Meller, fit une création dénotant un tempérament dramatique original.

Dans une série de trois petites plaquettes qu'il a publiées en 1925, en collaboration avec Jean-Louis Bouquet (1), Henri Fescourt a nettement exprimé ses idées sur le cinéma. Pour lui, un film est avant tout un récit, un récit ayant son originalité profonde, même si le sujet du film est emprunté à un roman ou à une pièce de théâtre : « *La narration est-elle l'apanage de la seule littérature ? Prenons un sujet essentiellement dramatique : l'histoire de Prométhée. Si un musicien ou un peintre s'inspire de Prométhée pour composer une œuvre de son art, cessera-t-il de faire de la musique ou de la peinture ?... Le sujet sera alors un prétexte : le peintre étudiera les formes de l'homme cloué au roc et le musicien assemblera des sons permettant seulement des sentiments d'ordre général. Mais une idée conductrice, en l'espèce une anecdote animera les deux œuvres. Le sujet n'est pas un prétexte, c'est le fond même de l'effort. Si vous voulez bannir la narration des arts plastiques et de la musique, il vous faudra supprimer la célèbre série de tableaux sur la Vie de Marie de Médicis par Rubens, la Vie de sainte Geneviève par Puvis de Chavannes et Jean-Paul Laurens, la Porte de l'Enfer et les Bourgeois de Calais de Rodin et tout le troisième mouvement de la Symphonie pastorale de Beethoven... On peut donc retracer une anecdote sans être inféodé à la littérature et au théâtre. Le drame est en effet une source d'émotion où tous les artistes ont puisé. On a tort de confondre l'esprit même de « drame » avec le procédé dramatique en usage au théâtre... Un film consacré à une narration, joué et mis en scène sans autre objet que cette narration, traité par l'exposition objective d'une série de faits n'a rien à voir avec le théâtre... Les images du film se succédant ne développent-elles pas une action logique ? On vous montre sur l'écran un homme tirant un coup de feu puis une bouteille qui se brise et vous en déduisez que le tireur a brisé la bouteille... L'effort de pensée n'est pas grand parce qu'il n'est question que de deux tableaux mais l'est-il lorsqu'il s'agit de cent, de mille tableaux ? Si nous parvenons de cette manière à vous conter l'histoire la plus touffue, la plus enchevêtrée qui soit, pourquoi n'aurons-nous pas fait du cinéma ? Même si elle est pleine de situations romanesques, ce ne sera pas un roman.* » Mais dans ce récit par images, Fescourt estime qu'il ne faut pas donner le pas à la forme sur le fond et il s'élève contre la tendance qu'ont certains de ses confrères à trop se préoccuper de la forme. « *Si nous consi-*

---

(1) *« L'Idée et l'Ecran » par Henri Fescourt et J.-L. Bouquet (Haberschill et Sergent, Edit. Paris, 1925).*

dérons ce qui a été fait jusqu'à ce jour et surtout ce qui a été fait en France nous y trouvons beaucoup de recherches orientées vers une amélioration de la forme. Par contre, en ce qui concerne le fond, nous sommes déçus par les films imprégnés des théories à la mode... La forme est la plastique des images. Elle se manifeste non seulement par la composition et le rythme mais aussi par cette transformation d'ordre purement photographique, cette force émotive qu'acquièrent sur l'écran certains objets, force dont on a englobé les effets multiples sous la dénomination vague de photogénie. Mais au delà, il y a le fond. Chaque image possède en plus de sa valeur plastique une autre valeur en puissance... résultat d'un travail de l'esprit... L'idée suggérée est le fond. Sa qualité est d'échapper à la critique des sens et de n'admettre qu'une analyse intellectuelle. On juge trop communément que « faire un film » consiste à convertir un sujet en images. Le sujet est censé atteindre la perfection quand il revêt une forme que peut saisir l'appareil de prise de vues et on a maintes fois tenté une transposition de la vie intérieure par des jeux photographiques... Nous souhaitons moins de transpositions d'idées à images, moins de régressions du fond à la forme... »

Ces idées, Henry Fescourt y est resté farouchement fidèle : chacun de ses films est un récit, conduit de la façon la plus sobre et sans la moindre bavure, sans la moindre fioriture. Il n'est pas un metteur en scène français qui ait fait moins de virtuosité que lui : pas de déformation, pas de montage rapide. Une fois admis le choix des sujets qui ne sont malheureusement pas toujours de qualité, mais dont il ne doit pas porter la responsabilité, on pourrait dire de sa manière qu'elle est celle, nette, directe, mais un peu sèche par quoi se recommande dans le domaine littéraire, un autre spécialiste du récit, Prosper Mérimée.



Ainsi des essais de Jean Epstein et de Germaine Dulac et des innovations d'Abel Gance tentées sur une si vaste échelle et avec tant d'assurance qu'elles perdent presque leur caractère expérimental, jusqu'à ces mises au point effectuées par des hommes en qui la raison et la mesure l'emportent si nettement sur toute autre qualité qu'on ne retrouve plus dans leur œuvre la moindre trace apparente des hardiesses de leurs confrères et qu'ils font l'effet de conservateurs, se dessine une ligne assez heurtée et capricieuse dans sa première partie et qui finit par une longue course droite sur le plan horizontal.

Pourtant sans ces hardiesses adoptées avec enthousiasme par les uns, âprement combattues par les autres et qui ont constitué tout un lacis plus ou moins secret d'influences cheminant à travers les studios, les salles de rédaction, les clubs pour s'insinuer, malgré toutes les résis-

tances, tous les haussements d'épaules dédaigneux et tous les sourires ironiques jusqu'au cœur de la place c'est-à-dire les bureaux des commerçants, des industriels et des financiers : directeurs de maisons de production et de distribution, exploitants, commanditaires, quel est le film français, né de 1920 à 1929 qui aurait été exactement ce qu'il fut ? C'est cet ensemble d'influences — brutes ou épurées — plus encore peut-être que l'ensemble des films réalisés au cours de ces dix années qui constitue « l'école cinématographique française », la plus riche, la plus variée que le cinéma ait connue. Ceux qui lui avaient permis de se former étaient-ils essoufflés ? Avaient-ils dit tout ce qu'ils avaient à dire ? Etaient-ils capables de se renouveler ? Bien que les deux dernières années — 1928-1929 — aient été moins riches que les précédentes, l'accueil que le monde du cinéma français fit au « parlant » pourrait peut-être laisser supposer que le cinéma muet français n'était pas ou, du moins, ne se croyait pas encore à bout de course et qu'il aurait pu encore produire quelques œuvres originales qui auraient complété et enrichi sa physionomie. Ces questions resteront sans réponse car l'irruption brusque du « parlant » en 1929 et la soumission à des règles nouvelles qu'il imposa immédiatement devaient bouleverser non seulement la vie économique mais encore l'esthétique même du cinéma.

4

COLLABORATION FRANCO-RUSSE

La vie cinématographique française au cours des années 1920-1929 n'aurait pas été ce qu'elle fut, la production réalisée dans les studios français n'aurait pas eu, considérée dans son ensemble, la même physionomie, si la Révolution russe n'avait amené en France une troupe d'acteurs et de techniciens groupés autour de Joseph Ermolieff.

Exode russe

Cette troupe travaillait en Crimée sous la direction d'Ermolieff lorsque l'agitation révolutionnaire qui gagnait rapidement tout le pays avait commencé à gêner son activité. Par petits groupes les membres de cette troupe avaient alors quitté la Crimée et par Constantinople où ils avaient travaillé pendant quelque temps, ils étaient arrivés à Paris (1). Là, Joseph Ermolieff, tout en prenant ses dispositions pour commencer le plus rapidement possible une production et en procédant au rassemblement des éléments grâce auxquels il pourrait y parvenir, avait immédiatement présenté quatre films qu'il avait apportés dans ses bagages : *La Dame de pique*, *La vie pour la vie*, *L'enfant d'un autre* et *Le Père Serge* qui avaient révélé aux spectateurs français des visages et une manière qu'ils ne connaissaient pas.

Ermolieff

Ce faisant, Ermolieff s'était assuré la disposition du studio de Montreuil construit par Georges Méliès. Là, il serait chez lui, ne dépendrait de personne et pourrait travailler de manière à avoir une production régulière qui porterait la marque « Ermolieff-Films ». Il avait avec lui deux metteurs en scène : Protazanoff et Alexandre Volkoff, trois acteurs capables d'être présentés en vedette : Ivan Mosjoukine, Nathalie Lissenko et Nicolas Rimsky, un opérateur : Mundwiller et deux décorateurs : Lochakoff et Gosch. Il n'en fallait pas plus à

(1) *V. vol. II.*

Ermolieff pour mettre sur pied trois films : deux réalisés par Protazanoff : *L'angoissante aventure* qui avait été commencé à Yalta, continué à Constantinople et terminé à Paris et dont Mosjoukine qui en était le scénariste tenait le principal rôle et, *Justice d'abord !* qui était une seconde version du scénario de Mosjoukine déjà tourné en Russie sous le titre *Le Procureur* et dans lequel l'auteur avait pour partenaire, comme en Russie, Nathalie Lissenko ainsi que *L'Echéance fatale* dont Alexandre Volkoff prit la responsabilité avec Nicolas Rimsky comme principal interprète (1).

Entre temps étaient arrivés à Paris Viatcheslav Tourjansky avec Nathalie Kovanko, puis Nicolas Koline — acteur de théâtre réputé qui n'avait encore rien fait au cinéma — ainsi que trois opérateurs : Bourgassoff, Toporkoff et Roudakoff. Par l'adjonction de ces nouveaux collaborateurs, l'affaire allait prendre une plus grande importance. Deux hommes d'affaires russes entrèrent alors au conseil d'administration de la Société qui renonça à son titre « Ermolieff-Films » pour devenir « Ermolieff-Cinéma » : Alexandre Kamenka qui en devint le président et Noé Bloch, Ermolieff continuant à être l'administrateur délégué (août 1920). Ce titre, elle le conserva jusqu'au départ d'Ermolieff pour Berlin (1922) (2), date à laquelle, toujours sous la direction d'Alexandre Kamenka et de Noé Bloch, puis après le départ de celui-ci (1924) (3), sous la direction d'Alexandre Kamenka seul, elle devint la « Société des Films Albatros » qui, dix années durant, allait connaître une notoriété bien méritée, tant pour l'importance numérique d'une

---

(1) *Protazanoff ne s'attarda pas à Montreuil. Dès 1922 il quitta l'affaire qu'il avait aidée à naître et réalisa quatre films dans les studios français :* L'Ombre du péché *avec pour vedette Diana Karenne qui, en Italie avait conquis ses galons de vedette internationale et qu'il encadra d'Edmond Van Daële et de Gabriel de Gravone ;* Pour une nuit d'amour *où il utilisa encore le talent de Diana Karenne et d'Edmond Van Daële ;* Vers la lumière *dont le principal rôle était tenu par Varvara Yanova qui fut aussi la partenaire d'André Nox dans* Le Sens de la Mort *d'après le roman de Paul Bourget. Ayant regagné la Russie, Protazanoff y recommença à travailler. Il y mourut en 1946. (V. vol. II.)*

(2) *Entre le moment où il quitta Montreuil et celui où il se fixa à Berlin, Ermolieff produisit un film en France :* La nuit du 11 septembre *dont le metteur en scène fut D. Bernard-Deschamps et les principaux interprètes : Séverin-Mars, Vermoyal et deux artistes russes qu'on ne vit guère qu'en cette circonstance dans les studios français, Vera Karally et Boldireva.*

(3) *Quand il se sépara d'Alexandre Kamenka, Noé Bloch s'occupa du* Napoléon *d'Abel Gance puis il fonda sa société de production : « Ciné-Alliance » qui, plus ou moins en combinaison avec la « Société des Ciné-Romans », eut pendant quelques années une intéressante activité dont le point culminant fut le* Casanova *dont Volkoff fut le metteur en scène et Mosjoukine la vedette.* *(V. p. 407-408).*

production qui se recommandait à la fois par sa variété et sa qualité constante que pour l'originalité et la hardiesse dont certains de ses films faisaient preuve pour le plus grand bien de l'art cinématographique.

Tourjansky

De tous ceux qui participèrent à cette production, le premier, le plus actif, le plus régulier fut V. Tourjansky qui, en moins de quatre ans (1921-1924), réalisa huit films très différents les uns des autres par leurs sujets mais d'une égale sûreté d'exécution, huit films dont les principaux sont : *Les Contes des Mille et une Nuits* (1920) avec Nathalie Kovanko et Nicolas Rimsky, *L'Ordonnance* (1921) d'après un conte de Guy de Maupassant, avec Nathalie Kovanko, Paul Hubert et Colas, *Le* 15ᵉ *Prélude de Chopin* (1922) avec Nathalie Kovanko, André Nox et Paul Jorge, *Le Chant de l'Amour triomphant* (1923) toujours avec Nathalie Kovanko qu'entouraient Jean Angelo, Nicolas Koline, Rolla-Norman et Jean d'Yd et, revenant une seconde fois à Guy de Maupassant, *Ce cochon de Morin* avec Nicolas Rimsky, Denise Legeay, Monfils et Jacques Guilhène (1). Pour travailler en France, Tourjansky n'avait pas renoncé aux goûts qu'il avait montrés en Russie pour les grands thèmes légendaires et pour la musique en même temps que pour le réalisme si lourd d'humanité d'un Maupassant, goût qu'il partage avec toute la Russie intellectuelle, quel que soit le régime auquel est soumis le pays.

Alexandre Volkoff avait été moins pressé que Tourjansky de faire vraiment œuvre de réalisateur : ayant, en 1920, pour rendre service à

---

(1) *En 1924, Tourjansky quitta la société « Albatros » après avoir achevé pour elle* La Dame masquée *dont les principaux rôles étaient tenus par Nicolas Koline, Nicolas Rimsky, Jeanne Brindeau, René Maupré, Sylvio de Pedrelli entourant Nathalie Kovanko. Il fit alors à Paris pour la société franco-allemande « Westi » créée par Wengeroff* Le Prince Charmant *avec Nathalie Kovanko, Claude France, Nicolas Koline et Jaque Catelain, collabora comme tout ce qui avait un nom dans les studios français au* Napoléon *d'Abel Gance dont il fut un des assistants. Puis, toujours à Paris, mais pour la Société des « Ciné-Romans » il réalisa un important* Michel Strogoff *avec Ivan Mosjoukine, Nathalie Kovanko, Tina de Yzarduy, Chakatouny, Jeanne Brindeau, Henri Debain, Gabriel de Gravone, André Marnay. Après quoi, comme tant d'autres en Europe, il fut engagé par Hollywood et, comme tant d'autres, y eut quelques déceptions. Après avoir perdu beaucoup de temps à vouloir refaire* Tempête *avec John Barrymore sans y réussir, il fit un film de cow-boys dont Tim Mac Coy fut la vedette et revint en Europe mais c'est principalement en Allemagne que s'exerça dès lors son activité. (V. vol. II).*

Ermolieff, dirigé la mise en scène de *L'Echéance fatale* qui ne fut qu'un film comme beaucoup d'autres, il avait repris son métier d'acteur et tenu un rôle dans *La Pocharde* (1921) et c'est seulement en 1922 qu'il avait entrepris un grand film *La Maison du Mystère*, six épisodes d'après le roman populaire de Jules Mary avec, pour principaux interprètes Ivan Mosjoukine, Charles Vanel, Nicolas Koline, Hélène Darly, Francine Mussey, Simone Genevois et Benedict : jamais le film à épisodes, le « sérial » mélodramatique n'avait été à pareille fête, même pas avec *Fantômas* ou *Judex*, honneur de Louis Feuillade. Pour sa véritable entrée dans l'activité cinématographique parisienne, Volkoff avait réussi un coup de maître car il avait rappelé, ce que l'on avait complètement oublié parmi tant de *Masque aux dents blanches* et autres *Ravengar*, que le mélo n'est pas dénué de photogénie ni de dynamisme à condition qu'on sache les y découvrir et les mettre en valeur.

Appel aux Français

A la simple énumération des noms d'acteurs figurant dans le générique de ce premier film de Volkoff comme de ceux de Tourjansky, il est facile de se rendre compte que les directeurs du studio de Montreuil n'avaient pas la prétention de faire des films strictement russes (1). L'auraient-ils voulu qu'ils ne l'auraient pas pu, du moins en ce qui concerne l'interprétation, car il n'y avait pas autour d'eux assez d'acteurs slaves pour tenir tous les rôles de leurs films. Mais, assurés de la collaboration de deux hommes comme Volkoff et Tourjansky, ils auraient très raisonnablement pu se contenter d'eux pour diriger la réalisation de leur production. Ils ne pensèrent pas que cela fût possible et ils eurent raison, si bien que c'est une réelle et très étroite collaboration franco-russe qu'ils entreprirent, dès la première année de leur activité, en confiant la mise en scène de leurs films tour à tour à des Français et à des Russes. Cette décision avait été prise par Ermolieff en complet accord avec la maison Pathé qui s'était assuré la distribution des films sortant du studio de Montreuil.

Le premier effet de cette décision avait été l'engagement d'Henry Etiévant qui, fidèle au genre auquel il s'était jusqu'alors consacré, avait réalisé *La Pocharde*, quatre épisodes d'après le roman de Jules Mary dont Volkoff, Jacqueline Forzane, Louis Gouget et Emilien

(1) *C'est bien probablement par discrétion que les dirigeants de la société adoptèrent cette attitude. Tout en les louant de cette discrétion, peut-être s'étonnera-t-on qu'ils l'aient poussée jusqu'à ne jamais aller chercher leur inspiration dans une œuvre spécifiquement russe, un des chefs-d'œuvre de leur littérature, grand roman de Tolstoï, de Dostoïewsky ou de Gorki.*



Alexandre Volkoff.



115. Ivan Mosjoukine.



116. W. Tourjansky.



117. Une scène du *Brasier Ardent (à droite Nathalie Lissenko et Nicolas Koline).*

118. Une scène des *Contes de Mille et une Nuits*, de W. Tourjansky *(au centre : Nathalie Kovanko)*

119. Une scène de *La Maison du Mystère*, d'Alexandre Volkoff avec, de gauche à droite, Francine Mussey, Hélène Darly et Charles Vanel.

Richaud tinrent les principaux rôles, puis *La Fille sauvage* d'après le même Jules Mary avec Nathalie Lissenko, Irène Wells, R. Joubé et Nicolas Rimsky.

En même temps ou presque, Ermolieff engageait Robert Boudrioz de qui l'on venait de présenter *L'Atre* et qui réalisa à Montreuil un film d'une grande intensité dramatique, *Tempêtes* dont Ivan Mosjoukine et Charles Vanel, encadrant Nathalie Lissenko, furent les remarquables interprètes.

Par la suite et, bien que les éléments russes dont elle pouvait disposer se fussent renforcés de l'excellent metteur en scène qu'était Serge Nadejdine qui, en 1924 et 1925 réalisa pour elle *Le Chiffonnier de Paris* d'après le vieux mélodrame de Félix Pyat où Nicolas Koline trouva un de ses meilleurs rôles (1), *L'Heureuse Mort* d'après un scénario de Mme de Baillehache pour Nicolas Rimsky lequel, après avoir tenu des rôles dramatiques, rêvait de concurrencer Charlie Chaplin (2) et *La Cible* qui réunissait les deux Nicolas de la Maison : Koline et Rimsky avec la charmante Andrée Brabant (3), la Société « Albatros » resta fidèle à ce système et continua de recourir aux services de metteurs en scène français et souvent des meilleurs. C'est ainsi qu'en 1924 elle engagea Jean Epstein qui fit pour elle quatre de ses films : *Le Lion des Mogols*, *L'Affiche*, *Le double Amour* et *Les Aventures de Robert Macaire* (4) puis, en 1925, Marcel L'Herbier qui lui donna un de ses meilleurs films *Feu Mathias Pascal* (5) en même temps qu'Henry Wulschleger qui, en collaboration avec Nicolas Rimsky encouragé à persévérer dans la voie comique par son succès de *L'Heureuse Mort* et pour lui, fit *Le Nègre Blanc*, comme Pière Colombier fit dans les mêmes conditions *Paris en cinq jours* où Rimsky avait pour partenaire la gentille Dolly Davis, puis *Jim la Houlette, Roi des Voleurs*, (encore avec Dolly Davis) dont Rimsky avait lui-même tiré le scénario d'un vaudeville de Jean Guitton, avec la collaboration de Roger Lion qui, l'année suivante, dirigea, comme précédemment Pière Colombier, l'adaptation du vaudeville d'Yves Mirande et Quinson *Le Chasseur de chez Maxim's* dont les autres rôles étaient tenus par Simone Vaudry, Pepa Bonafé et Eric Barclay (6). La même année 1925 avait vu l'arrivée

---

(1) *Les autres rôles de ce film étaient tenus par Hélène Darly, Francine Mussey, René Maupré et Paul Ollivier.*

(2) *Les autres rôles de* L'Heureuse Mort *avaient pour interprètes Suzanne Bianchetti, René Maupré et Pierre Labry.*

(3) *Après ce film, Nadejdine quitta Montreuil et fit en 1925* Naples au baiser de feu *d'après le roman d'Auguste Bailly avec Gina Manès, Georges Charlia et Gaston Modot. Puis, il partit pour l'Amérique.*

(4) *et* (5) *V. p. 276 et p. 313.*

(6) *Comme Rimsky, son camarade Nicolas Koline avait été tenté de se*

à Montreuil de Jacques Feyder qui y avait fait immédiatement *Gribiche* en attendant *Carmen* (1926) puis *Les Nouveaux Messieurs* (1928) et en 1926 ce fut René Clair qui y arriva pour faire *La Proie du Vent* puis *Le Chapeau de Paille d'Italie* et *Les deux Timides* c'est-à-dire les deux films qui portent pour la première fois la marque de sa manière définitive dégagée des tâtonnements des premiers débuts (1).

Avoir fourni à ces quatre hommes : Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder et René Clair dont nous avons vu précédemment l'importance, les moyens de travailler qu'ils ne trouvaient pas aussi facilement qu'ils le méritaient et de travailler sinon avec toute la liberté à laquelle ils aspiraient — mais cette liberté est un idéal auquel aucun metteur en scène n'a jamais atteint, sauf peut-être René Clair pour *Entr'acte* — du moins dans des conditions matérielles et morales qu'ils n'auraient bien probablement trouvées nulle part ailleurs à la même époque, avoir permis à chacun d'eux de signer ainsi quelques-unes de leurs œuvres les plus significatives et les plus représentatives, pourrait suffire à assurer à la compagnie russe de Montreuil une place d'honneur dans l'histoire du cinéma français, car on ne voit pas bien quelle est la société de production qui, en un égal laps de temps, ait fourni un effort aussi intéressant ou qui même ait pensé à l'entreprendre.

Pourtant, si grand que soit ce mérite, ce n'est pas le seul qu'il faille inscrire à l'actif du studio de Montreuil et des Russes qui y travaillèrent. Le caractère de cette œuvre serait incomplet si, à côté des films réalisés là par Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder et René Clair, et qui sont indiscutablement plus français que russes, il n'y en avait d'autres — beaucoup plus russes que français mais non moins intéressants — qui font que l'action menée en France par les rescapés du cinéma russe d'avant-guerre peut être regardée comme un fait unique dans l'histoire de l'art cinématographique.

Alexandre Volkoff

Ces œuvres, c'est à deux hommes qu'elles sont dues, à deux hommes qui sont de grands artistes, de grands artistes aimant et connaissant le cinéma, ayant des idées personnelles et qui, sans rien abdiquer

lancer dans la mise en scène sans pourtant renoncer à l'interprétation et en 1925, avec la collaboration de Robert Péguy, il avait réalisé 600.000 francs par mois, *où il avait pour partenaires Charles Vanel, Madeleine Guitty et Hélène Darly mais il n'avait pas fait ce film pour la Société Albatros.*

(1) *V. pour Jacques Feyder p. 345 et pour René Clair, p. 359.*

de leur personnalité, ont trouvé dans le petit studio construit par Méliès l'atmosphère convenant à leur travail comme dans l'air nouveau qu'ils respirent celle qui convient à leur inspiration. Ces deux hommes sont Ivan Mosjoukine et Alexandre Volkoff.

Que l'on soit tenté de comparer Volkoff à Tourjansky, rien de plus naturel, car pour beaucoup leurs deux noms sont inséparables, mais il ne faut pas que ce rapprochement soit la raison suffisante d'une comparaison trompeuse car les deux hommes peuvent difficilement être comparés, n'étant pas sur le même plan ni de la même classe. Tourjanky avait un très grand besoin d'activité et une non moins grande facilité de travail, cette facilité venant peut-être, en partie du moins, de ce qu'il n'était extrêmement difficile ni envers lui-même ni dans le choix de ses sujets — ce qui ne veut pas dire que tout lui était bon ni que ce qu'il faisait ne valait pas mieux que ce que faisaient d'autres qui avaient le travail aussi facile, car il était mieux doué qu'eux — mais simplement que, connaissant parfaitement son métier et les goûts du public il n'avait aucune peine à satisfaire ceux-ci par le simple exercice de celui-là. Quant aux sujets qu'il choisissait on a parfois l'impression que la considération à laquelle il obéissait avant toute autre était le rôle qu'ils pouvaient offrir à Nathalie Kovanko, dont, à l'exception de *Calvaire d'Amour* (1923) où le principal personnage féminin fut incarné par Nathalie Lissenko, on retrouve le nom en vedette dans tous les films faits par Tourjansky. Cette condition rétrécissait singulièrement le domaine à l'intérieur duquel Tourjansky pouvait exercer son talent et son métier et, plus regrettablement encore, imposait à des films de caractères très différents des apparences de similitude qui leur étaient d'autant moins profitables que Nathalie Kovanko n'avait pas beaucoup de cordes à l'arc de son talent. Mais comme elle était jolie — et même belle, d'une beauté froide — elle contribuait à rendre les films de son mari agréables — sans que leur valeur allât au delà de l'agrément, à l'exception du *Chant de l'Amour triomphant* qui était mieux qu'agréable. On les admettait, mais on les discutait rarement.

Les films de Volkoff étaient discutés — sans doute en aurait-il été de même de ceux de Protazanoff si celui-ci n'avait pas renoncé si vite à courir sa chance en France et se serait-on aperçu que c'était lui qu'il convenait de placer à côté de Volkoff. Ils l'étaient même longuement et presque âprement. Et ils le méritaient. Volkoff, en effet, ne connaissait pas moins bien son métier que Tourjansky — car pour l'apprendre il ne s'était laissé rebuter par rien (1) — mais il était de nature inquiète,

(1) *V. vol. II.*

ce qui le rendait fort exigeant envers lui-même comme envers les autres aussi bien lorsqu'il s'agissait de choisir un sujet que lorsqu'il se trouvait sur le plateau à diriger ses acteurs ou à régler un jeu de lumière. C'était cette inquiétude, commune à la plupart des artistes et des rêveurs contraints à l'action, qui était le caractère essentiel de la personnalité de Volkoff et il suffisait de le voir auprès de Tourjansky, athlétique et sûr de lui, véritable force de la nature, pour se rendre compte de tout ce qui séparait les deux hommes.

Rappelant une phrase de René Boylesve : « Un bel artiste, vers la quarantième année, a pris le masque de son art et ses yeux sont profonds et pleins de choses dorées et de lumières, comme ces enfilades innombrables de pièces qu'on voit dans une glace où une autre glace se mire », Jean Arroy, sous le pseudonyme de Jack Conrad, a tracé d'Alexandre Volkoff ce portrait : « Un peu tassé, mains aux poches, il s'avance de sa démarche beethovenienne... Neige aux tempes, sa belle figure d'apôtre ou de tribun enfoncée entre les épaules... les yeux dilatés de rêve, d'angoisse et d'incurable nostalgie, les lèvres pincées dans un rictus amer, obstiné, un peu sadique, mélange troublant de mysticisme et de sensualité, ses deux pôles potentiels, il parle d'une voix chaude cinglée d'intonations glacées... et peu à peu sa conviction rayonne autour de lui, se propage en ondes frémissantes... On ne peut résister à cet enchanteur... (1) »

Le portrait est exact : Volkoff était un enchanteur et le charme qui se dégageait de son regard, de ses gestes, de sa voix, il savait le communiquer à ses films et de telle façon qu'aucun des spectateurs qui assistaient à leur projection n'y échappait. C'est indiscutablement ce charme qui caractérise le mieux le talent de Volkoff et donne à son œuvre sa personnalité, car il s'impose avec une force égale, qu'il s'agisse d'un mélo comme *La Maison du Mystère* ou d'un drame romantique comme *Kean*, d'une comédie à la fois burlesque et sentimentale comme *Les Ombres qui passent* ou d'une fantaisie à grand spectacle destinée comme *Casanova* à fournir un beau rôle à une vedette.

C'est en effet en ces quatre seuls films que tient l'œuvre d'Alexandre Volkoff entre son arrivée à Paris et la naissance du cinéma parlant De ces quatre films, les trois premiers seuls ont été tournés au studio de Montreuil pour la Société Albatros, *Casanova* ayant été produit en collaboration par Noé Bloch et la Société des Ciné-Romans. Et, du triangle qu'ils forment, le sommet est indiscutablement *Kean* (2).

Kean ou *Désordre et Génie* est une pièce d'Alexandre Dumas père

---

(1) *Cinémagazine, n° 30 de 1927.*

(2) *A ces quatre films faits en France, il convient d'ajouter* Shéhérazade *que Volkoff fit à Berlin en 1928.*

qui serait complètement oubliée si, reposant tout entière sur le personnage du grand acteur romantique anglais aussi célèbre par ses excès en tous genres et sa vie désordonnée que par son talent, elle ne contenait une scène — celle où l'acteur devient fou au cours d'une représentation — qui offre à un comédien toutes les occasions de faire valoir son talent sous ses aspects les plus divers et qui pour cela est encore assez souvent choisie comme scène de concours par les élèves du Conservatoire (1). Une telle pièce — ou plutôt un tel rôle — avait tout ce qu'il fallait pour plaire à Ivan Mosjoukine qui était pour Volkoff à la fois son interprète favori — il lui avait procuré en Russie ses quatre meilleures créations qui avaient été ses quatre plus grands succès — et son meilleur ami, un ami à qui il ne savait rien refuser. Mosjoukine, dernier acteur romantique, fut donc tenté à la fois par le personnage d'acteur romantique qu'avait été Kean et par le rôle que lui offrait la pièce de Dumas, comme Volkoff, qui n'était pas moins romantique que Mosjoukine, fut tenté par la reconstitution d'une époque qu'il aimait, à laquelle il allait pouvoir se livrer et aussi par l'occasion qu'il allait trouver là d'ajouter un lien à tous ceux qui l'attachaient déjà à son cher Vania.

Volkoff et Mosjoukine ne résistèrent pas à toutes ces tentations et ils eurent raison car *Kean* marque bien certainement le sommet de la collaboration « Volkoff-Mosjoukine » comme de la production Albatros. Ce sommet est atteint tout naturellement sans la moindre recherche d'effets faciles, sans le moindre recours à l'un quelconque des procédés techniques qui étaient alors si fort à la mode depuis *La Roue* et *Cœur Fidèle* et le seul passage du film où la technique fasse son apparition, celui de la gigue dansée par Kean dans la taverne où il vient se griser en compagnie des matelots et débardeurs qui en constituent la clientèle ordinaire, est avant tout une mise au point des procédés imaginés par d'autres metteurs en scène et ayant fait leurs preuves en d'autres films. Le caractère de l'œuvre pouvait justifier — du moins aurait-il excusé — certaine outrance : Volkoff et Mosjoukine s'en gardèrent bien et c'est seulement par le rythme que leur montage imprima aux images, rythme auquel pendant une seconde finissent par s'abandonner à leur tour — et peut-être non sans quelque ironie — les bouteilles et flacons rangés sur les étagères, que la frénésie nécessaire à la scène se trouve exprimée et si irrésistiblement qu'elle se communiquait tout naturellement aux spectateurs. On a souvent dit — Bardèche et Brasillach entre autres — que c'était là un morceau de bravoure et l'on

(1) *Cette scène valut un très brillant premier prix en 1907 à Roger Karl qui après de beaux succès remportés au théâtre allait venir au cinéma et peu à peu s'y consacrer exclusivement.*

a voulu donner à cette expression un sens péjoratif. Morceau de bravoure, certes, si, conformément au dictionnaire, on entend par là que le talent de celui qui l'a conçu et exécuté s'y déploie largement, mais morceau de bravoure qui se trouve si exactement à sa place et, encore mieux, si parfaitement en situation qu'on ne voit pas bien comment la scène dans laquelle il s'insère pourrait sans lui avoir sa pleine signification. Ce qui, sans doute, est plus critiquable c'est la longueur de la scène de la mort de Kean, la complaisance avec laquelle Volkoff a fourni là à son interprète l'occasion de se montrer grand acteur et, si averti que l'on soit du goût que le romantisme a montré pour les morts théâtrales qui n'en finissent pas — rappelons-nous *Hernani* ! — on ne peut s'empêcher de penser que pour l'œuvre non moins que pour l'interprète un peu plus de discrétion était souhaitable. Cette insistance a peut-être son excuse dans la volonté bien arrêtée que Volkoff avait eue de placer son film sous le signe, non de la virtuosité, mais de l'émotion et dans le désir de Mosjoukine de conquérir le cœur des Parisiennes qui le connaissaient encore peu par les larmes qu'il ferait couler de leurs beaux yeux. Mais la reconstitution de l'époque et de l'atmosphère anglaise est si exacte avec ses nuances tantôt de stylisation ironique tantôt d'exagération tendant à la bouffonnerie où les Russes sont sans rivaux, les images sont si bien composées, l'interprétation est si remarquable avec Nathalie Lissenko, Mary Odette, Deneubourg, Bras, Otto Detlefsen et surtout avec Nicolas Koline, unissant le pittoresque le plus sûr à l'émotion la plus discrète dans un personnage de souffleur dévoué au grand acteur qu'il a souvent tiré d'un mauvais pas que, de la première à la dernière image, on a l'impression de se trouver en face d'une œuvre de grande classe.

Quant à Mosjoukine, c'est sans doute ici qu'il a trouvé l'expression la plus harmonieuse de son talent, sinon la plus complète de sa forte et complexe personnalité, une des plus curieuses du cinéma, nous essaierons de le montrer plus loin.

La même année 1924, Alexandre Volkoff réalisa un autre film d'un genre bien différent : *Les Ombres qui passent.*

Kean était la transposition d'un drame romantique. *Les Ombres qui passent* est un conte philosophique à tendances vaudevillesques, à propos duquel on pourrait prononcer bien des noms, de grands noms peu habitués à voisiner, de Jean-Jacques Rousseau et Voltaire dans la première partie à Charlot et à Buster Keaton dans la seconde. Le héros des *Ombres qui passent* est, en effet, un jeune homme qui a grandi à la campagne, loin de l'atmosphère à tous égards malsaine des villes et sans autre compagnie que celle de son père, un vieux philosophe qui en est resté aux idées du XVIII[e] siècle et d'une petite amie d'enfance qu'il a épousée lorsqu'elle est devenue une charmante jeune fille. Elevé

selon les principes de Jean-Jacques, le jeune homme est un mélange d'Emile et de Candide, une sorte de Paysan du Danube amoureux, de Huron gentil garçon qui ignore tout de la vie réelle. Mais un héritage qui doit le rendre vingt fois millionnaire l'appelle à Paris où l'attendent naturellement mille aventures en tous genres.

Alexandre Volkoff était évidemment bien moins à son aise en face d'un scénario comme celui-là où le sentiment et le burlesque se chevauchaient constamment qu'en présence de *Kean* et l'on a l'impression que s'il a tourné *Les Ombres qui passent* ce fut pour faire plaisir à Mosjoukine bien plus que parce qu'il se sentait naturellement porté vers un pareil sujet. Si *Kean* est indiscutablement le point culminant de l'heureuse collaboration Volkoff-Mosjoukine, on peut sans doute regarder *Les Ombres qui passent* comme le point culminant de l'influence que Mosjoukine exerça sur Volkoff, car c'était Mosjoukine l'auteur du scénario qu'il avait composé parce que les lauriers de Charlie Chaplin l'empêchaient de dormir. *Les Ombres qui passent* est donc au moins autant un film de Mosjoukine qu'un film de Volkoff (1).

On pourrait peut-être en dire autant de *Casanova* si l'importance matérielle du film comme du rôle qu'il y tenait n'avait pas interdit à Mosjoukine de participer efficacement à la mise en scène et, du même coup, rendu prépondérante l'action de Volkoff. Celui-ci d'ailleurs se retrouvait ici dans une atmosphère lui convenant beaucoup mieux que celle des *Ombres qui passent.* Sans doute y a-t-il encore du comique dans *Casanova* mais ce comique est bien plus discret et tombe rarement dans le burlesque. En revanche, l'émotion y tient une place moins grande que dans *Kean*, ce qui l'emporte étant l'action extérieure se développant dans des cadres pittoresques et luxueux où la Russie de la Grande Catherine succède à la Venise du Grand Conseil, la steppe neigeuse à la lagune, les splendeurs de la Cour Impériale aux libertés masquées du Carnaval, les coups d'Etat sur les marches du trône aux coups d'éventail dans la pénombre des alcôves, les courses en traîneau aux promenades en gondole. Au milieu de tous ces décors, de tous ces cortèges, le talent du réalisateur s'affirmait évidemment avec moins de netteté que dans *Kean*, mais son autorité y apparaissait encore plus précise et puis il y avait, flottant sur tout ce déballage raffiné, se dégageant de toutes ces images composées avec beaucoup de goût, ce je ne sais quoi que l'on a pris l'habitude en France d'appeler « le charme slave » et qui se nuançait dans les scènes vénitiennes d'une morbidesse voluptueuse et dans les scènes russes d'une pointe de

(1) *Dans* Les Ombres qui passent, *Mosjoukine était entouré de Nathalie Lissenko, Andrée Brabant, Henry Krauss, Georges Vaultier, Camille Bardou.*

mélancolie et de nostalgie respectueuses qui éclairait d'une lumière intéressante l'âme des Russes réfugiés en France. Il y avait aussi une interprétation qui, pour être brillante et largement internationale n'en était pas moins remarquable et qui réunissait Diana Karenne, Suzanne Bianchetti, Jenny Jugo, Rina de Liguoro, Rudolph Klein-Rogge, Carlo Tedeschi, Paul Guidé et, dans un petit rôle — presque de figuration intelligente — un acteur venu de la troupe Pitoeff qui deviendra très vite une des plus grandes vedettes de l'écran : Michel Simon. Il y avait surtout, dans le personnage du chevalier de Seingalt, Ivan Mosjoukine, élégant, désinvolte, changeant d'âme comme de costume, en authentique séducteur, d'une aisance égale dans les situations les plus diverses où il s'était complu à se jeter, dansant et papillonnant, s'évadant des fameux « plombs » aussi alertement que des bras de l'impératrice Catherine, bondissant de toit en toit et maniant l'épée avec la même allégresse juvénile — c'étaient les lauriers de Douglas Fairbanks qui, cette fois, l'avaient empêché de dormir — et « traînant tous les cœurs après soi » dans les salles obscures comme sur l'écran. L'auteur Mosjoukine avait bien servi l'acteur Mosjoukine et l'auteur-acteur Mosjoukine avait bien servi le réalisateur Volkoff.

Casanova n'est le meilleur film ni de Mosjoukine ni de Volkoff à qui Léon Moussinac a reproché de n'avoir qu'effleuré le sujet, de ne l'avoir pas traité avec la profondeur que méritait « la décomposition sociale de la Venise du XVIIIe siècle », de n'avoir pas fait « le procès d'une époque de basses jouissances et de lâches cruautés » (1), de n'avoir donné aucun relief humain au personnage et surtout de n'avoir pas varié l'atmosphère des différents milieux où l'action évolue en commettant l'erreur de confier à un seul décorateur le soin de composer les décors et les maquettes des costumes du film tout entier, mais il est un exemple parfait de ce que peut le métier quand il est exercé par des artistes, car *Casanova* n'a jamais prétendu à être un tableau de mœurs, mais seulement un grand ballet-pantomime autour d'un personnage pittoresque que son interprète pouvait rendre sympathique. Non moins parfait exemple de ce que peut la collaboration d'une vedette et d'un metteur en scène quand ces deux hommes se connaissent et se comprennent.

C'est, en effet, un collaborateur que Mosjoukine entendait être pour ceux dont il était l'interprète mais ce qu'il ne réussit à être vraiment que pour et avec Volkoff (2). Et il suffit de l'avoir vu dans le film qu'il fit en Amérique et même dans *Le Rouge et le Noir* pour se rendre

---

(1) *Léon Moussinac : « Panoramique du Cinéma » (Editions « Au Sans Pareil » Paris 1929.)*

(2) *Un peu aussi avec L'Herbier dans* Feu Mathias Pascal *et avec Tourjansky dans* Michel Strogoff, *beaucoup moins avec Jean Epstein dans* Le Lion des Mogols.

compte non seulement de ce qu'il apportait aux films dont les auteurs consentaient à ne pas le regarder seulement comme un interprète quelconque mais encore de ce qu'il gagnait lui-même comme acteur à travailler avec un réalisateur qui consentait à voir en lui un véritable collaborateur. Tant et si bien que, pour peu qu'on y réfléchisse et contrairement à l'opinion habituelle qui fait que l'on voit en lui un acteur qui a pour violon d'Ingres de faire œuvre d'auteur, on est tout naturellement amené à se demander ce qui l'emporte dans la personnalité complexe de Mosjoukine, l'interprète ou le créateur, l'acteur ou l'auteur. Peut-être pourrait-on dire que, dans un domaine différent et avec des nuances dans la comparaison, il est un autre Sacha Guitry en qui l'acteur est inséparable de l'auteur et qui ne peut être acteur que pour l'auteur qu'il est.

Mosjoukine auteur

Comme Sacha Guitry, Mosjoukine, en effet, n'a fait œuvre d'auteur que pour des films dont il devait ou dont il savait qu'il pouvait être l'interprète. Et cela, dès ses débuts dans les studios russes. Et avec assez de succès pour que, une fois arrivé en France, Ermolieff, nous l'avons vu plus haut, ait cru ne rien pouvoir faire de mieux que de tourner sous le titre *Justice d'abord !* une seconde version d'un de ses scénarios *Le Procureur*. Puis, en 1921, ç'avait été *L'Enfant du Carnaval*. Cette fois, Ermolieff estimant, on ne sait pourquoi, qu'il avait intérêt à donner au public français l'impression que le sujet du film était d'inspiration française, le présenta comme étant l'œuvre « d'Ivan Mosjoukine et Garnier » mais ce dernier nom n'était qu'un masque et le dénommé Garnier n'avait d'autre existence que celle qu'Ermolieff lui avait donnée dans le générique du film.

L'Enfant du Carnaval marque une nouvelle étape dans la carrière de Mosjoukine. Pour la première fois, en effet, il est le réalisateur d'un film dont il a écrit le scénario et dont il tient le principal rôle, celui d'un riche désœuvré qui ne pense qu'à s'amuser jusqu'au jour où, ayant recueilli un enfant, il découvre à la vie un sens et un intérêt qu'il ne soupçonnait pas et qui se précisent lorsque, après l'enfant c'est la mère qui entre dans son existence. Mais ce n'est là pour lui qu'un intermède, car la femme est obligée de revenir à son mari emportant son enfant et il retombe à sa solitude : drame mondain semblable à tant d'autres par les faits qui le composent et les sentiments dont sont animés ses personnages, mais auquel Mosjoukine s'était efforcé de donner la simplicité qui lui permettrait d'en exprimer toute l'émotion sans jamais tomber dans le mélo. Admirablement secondé par Nathalie Lissenko,

il y avait réussi particulièrement dans les scènes finales dont la manière sobre et cruelle fut plus tard et rétrospectivement comparée par certains à celle de Charlie Chaplin dans *L'Opinion publique*. Avec *L'Enfant du Carnaval* Mosjoukine avait donné à tous la certitude qu'il y avait en lui un metteur en scène qui n'était pas inférieur à l'acteur.

Cette certitude se trouva encore renforcée quand on eut vu, deux ans plus tard, *Le Brasier ardent* (1923).

Cette fois, il ne s'agissait plus de « drame mondain ». Il ne s'agissait même plus d'une œuvre sur laquelle pût être collée une des étiquettes servant jusqu'alors à désigner les films. *Le Brasier ardent* est une œuvre qui ne ressemble à aucune autre, une œuvre qui ne se recommande d'aucune formule existante, une œuvre sans précédent et qui est restée unique, encore que Bardèche et Brasillach aient cru pouvoir la comparer à *Jazz* de James Cruze. C'est, en effet, un mélange de rêve et de réalité, mais d'une réalité qui ressuscite les personnages du rêve, ceux-ci étant à la fois des souvenirs de lecture et des anticipations de la réalité, des prémonitions : le point de départ de l'action est un rêve au cours duquel une femme se voit poussée vers un homme ligoté sur un bûcher en flammes et cet homme lui apparaît ensuite sous les aspects les plus divers et les plus séduisants. Réveillée, la femme qui est restée très profondément impressionnée par ce rêve se l'explique par le roman policier qu'elle lisait avant de s'endormir et dans lequel un détective revêtait successivement des apparences très différentes. A peu près satisfaite de cette explication qu'elle s'est fournie à elle-même, la femme découvre bientôt que les choses ne sont pas si simples. En effet, son mari, obligé de s'éloigner, charge un détective de la surveiller pendant qu'il sera absent et de le renseigner sur la façon dont elle profitera de sa solitude. Et la femme s'aperçoit que le policier est l'homme de son rêve, puis, peu à peu, que les situations morales dans lesquelles elle se trouve par rapport à lui correspondent à celles de son rêve. Cette sommaire analyse permet de deviner tout ce qu'il y avait de neuf dans le sujet du *Brasier ardent* et les commentaires que son apparition sur les écrans provoqua.

De ces commentaires, on peut se faire une idée en lisant ce que Canudo écrivait au lendemain de la présentation du film : « L'art russe, le plus jeune et le plus étonnant de la vie contemporaine, vient d'apporter au cinéma attardé en plein réalisme ou tâtonnant dans les différents genres littéraires une solide affirmation qui eût plu aux poètes de la période symboliste après 1880. *C'est un bond en avant*. Car il ne s'agit pas, dans *Le Brasier ardent*, de ce symbolisme facile d'une prétentieuse indigence qui nous a frappé souvent par sa « littérature » primaire et qui se traduit par des sous-titres de citations allant de

Marc-Aurèle à Nietzsche et à Kipling, et par des images allégoriques (1). Le symbolisme, pour être tel, doit mêler étroitement la fable à l'idée qu'elle veut représenter, de sorte à en former un seul corps, un symbole et non coller une étiquette arbitraire à une anecdote comme le fait l'allégorie. M. Ivan Mosjoukine a conçu son *Brasier ardent* en harmonie parfaite avec la lutte d'une âme contre elle-même, contre ses penchants les plus chers et les plus dangereux. Le brasier de la passion irrésistible et à laquelle on résiste devient une chose unique et frémissante avec l'individu. Ce n'est plus une image, encore moins une allégorie. C'est un symbole. Dans ce film, l'action aussi est profondément mêlée à l'idée qui l'anime, inséparablement. Les personnages apparaissent grands comme des collectivités. Ils n'ont pas de nom. Chacun n'est pas un être, mais représentatif d'une collectivité d'être dominés par la même fatalité, voués au jeu du même destin, capables d'actions et de réactions identiques dans le tourbillon de la vie. C'est « Elle », c'est « Lui » et c'est « Le Mari ». *Le Brasier ardent* c'est un peu « la tempête infernale qui jamais ne s'arrête »... Mosjoukine l'a représentée autour du drame humain en égrenant devant nos yeux un chapelet extraordinaire d'images où les figures et les décors de cauchemar s'apaisent dans des paysages et sur des visages merveilleux... Ce film slave est étonnant comme les premiers ballets de Serge de Diaghileff. La pureté artistique du sujet, la profonde assimilation des tentatives décoratives les plus neuves du cinéma, enfin le mouvement passionné de tout le film font de celui-ci une manière de chef-d'œuvre qui va de la vision imaginée à la réalité imagée avec une puissance toujours égale, d'où le symbole ardent se dégage avec aisance (2). »

Ce que Canudo a oublié de dire, sans doute parce que pour lui le fond comptait plus que la forme, c'est que, dans *Le Brasier ardent*, toutes les ressources de la technique la plus audacieuse avaient été mises en œuvre : surimpressions, flous, ralenti, accéléré, images négatives et images immobiles s'animant soudain, montage rapide, déformations et tout cela était employé si judicieusement, avec tant de tact et de précision, venait si exactement à sa place que l'on n'avait jamais l'impression de virtuosité pure et gratuite. De tous les films recourant aussi largement, aussi visiblement à l'usage de la technique aucun ne fut si favorablement accueilli par le public français. Canudo a dit les raisons pour lesquelles *Le Brasier ardent* plut à la partie éclairée de ce public. Quant à la masse des spectateurs, ce qui la conquit ce fut l'intérêt sentimental de la petite histoire qui y était contée et les péripéties

---

(1) *C'est une pierre dans le jardin d'Abel Gance.*

(2) *Ricciotto Canudo : « L'Usine aux Images » (Etienne Chiron Edit. Paris 1927).*

comiques — certaines d'un humour qui aurait pourtant pu le déconcerter — auxquelles l'intrigue donnait naissance, car, une fois de plus et d'autant plus irrésistiblement qu'il avait été son seul maître, Mosjoukine avait cédé à la tentation de prouver qu'il était capable non seulement d'émouvoir mais encore de faire rire.

Pourquoi après ce « bond en avant » et ce grand succès dont l'unanimité avait de quoi satisfaire tous ceux qui y avaient été associés, à commencer par les dirigeants de la Société « Albatros », Mosjoukine ne fit-il plus œuvre de réalisateur ? Pourquoi se contenta-t-il de composer seul le scénario des *Ombres qui passent* et, en collaboration officielle avec Alexandre Volkoff, ceux de *Kean* et de *Casanova* comme celui de *Michel Strogoff* avec Tourjansky puis, plus ou moins clandestinement ou du moins par personne interposée, à tel ou tel encore des films dont il fut la vedette ? C'est là une question à laquelle il est à peu près impossible de répondre, toutes les hypothèses que l'on pourrait échafauder à ce sujet étant sans bases sérieuses. Contentons-nous donc de regretter sans chercher à comprendre.

Mosjoukine acteur

Ce qui est certain, c'est que, ayant goûté les satisfactions que peut donner le métier d'auteur et comme s'il les avait épuisées, Ivan Mosjoukine s'adonna désormais exclusivement à celles du métier d'acteur. Pourtant, quelles que fussent les louanges qui lui furent adressées en tant qu'acteur, il ne cessa jamais d'être persuadé qu'il était aussi auteur et il eut bien raison.

Ces louanges, nul ne les mérita mieux que lui car il réunissait toutes les qualités qu'il faut pour réussir sur la scène et encore mieux sur l'écran : la distinction, la race — qualité qui n'est évidemment pas indispensable à l'acteur, mais à l'action de laquelle le spectateur ne peut échapper, qu'il subit avec une sorte de volupté dès qu'il la rencontre en un de ses favoris — l'aisance en quelque costume qu'il eût à revêtir, la flamme, la passion romantique dans ce qu'elle a de plus attirant et aussi l'agilité, la souplesse — il aurait été un grand danseur — et il le prouva bien dans *Kean* — s'il n'avait été un grand acteur et il aurait pu, sans se faire doubler, accomplir toutes les acrobaties — il le prouva non moins bien dans *Michel Strogoff*... Et, dominant tout cela, un visage harmonieux et aigu, un visage aussi mystérieux que celui de Sessue Hayakawa, aussi expressif où toutes les nuances du sentiment et de la pensée s'inscrivaient en touches d'une richesse et d'une subtilité incomparables mais qui différait de celui du Japonais en ceci que le regard de ce dernier inquiétait par sa lourdeur, tandis que

celui du Russe inquiétait par son acuité : on subissait l'un comme un poids qui écrase, l'autre comme une lame acérée qui pénètre. Si l'on n'oublie pas le fameux « charme slave » dont Mosjoukine avait plus large provision qu'aucun autre de ses compatriotes et si l'on ajoute que ce charme avait ceci d'original qu'il se rehaussait d'une ironie et d'un humour naturels qui auraient fait merveille dans l'interprétation d'un personnage d'Oscar Wilde ou de Bernard Shaw — on le vit bien dans *Feu Mathias Pascal* — on aura indiqué quelques-uns des traits qui caractérisent le plus nettement la personnalité de Mosjoukine, acteur.

Ces dons, Mosjoukine les utilisait avec ce mélange de spontanéité et de réflexion que seuls possèdent les grands acteurs ayant autant d'intelligence que d'expérience de leur métier. Et Mosjoukine connaissait le métier cinématographique dans toutes ses spécialités et dans tous ses détails.

On a souvent dit que, venu du théâtre, il n'avait jamais réussi à l'oublier et que, si grande qu'ait été sa science du cinéma et si profonde sa conviction que le jeu cinématographique doit être différent du jeu théâtral, il avait gardé un jeu théâtral. Ce reproche n'est pas dépourvu d'injustice. Il n'est pour s'en convaincre que de rappeler une anecdote qui a été rapportée par tous ceux qui ont écrit ou parlé de Mosjoukine et par tous ceux qui ont parlé ou écrit de Poudovkine.

Celui-ci, voulant montrer à quelques disciples le détail de ce que les professionnels appellent « le montage », opération essentielle dans la mise au point d'une œuvre de l'écran, avait détaché quelques mètres d'un « gros plan » de Mosjoukine dans un film dont celui-ci avait été l'interprète puis il avait fait contretyper ce « gros plan » deux fois de manière à avoir sa disposition trois suites d'images rigoureusement identiques et il avait collé chacune d'elles la première après une image montrant une assiettée de soupe fumante posée sur une table, la seconde après une image de cadavre et la troisième après une image de jeune femme sommeillant à moitié nue. Les six images se suivant sans interruption furent ainsi projetées devant quelques personnes qui immédiatement admirèrent le talent de Mosjoukine, sa puissance et sa variété d'expression. Et le fait était, en effet, que le visage qui suivait l'assiettée de soupe fumante était celui d'un homme affamé convoitant l'aliment qui lui est offert, le visage qui suivait le cadavre celui d'un homme épouvanté, hébété par le crime qu'il vient de commettre, le visage qui suivait la jeune femme endormie celui d'un homme qui contemple, charmé, le sommeil de sa bien-aimée... Et pourtant c'était indiscutablement la même expression, rigoureusement la même puisque c'était une seule image répétée mécaniquement trois fois. Cette anecdote qui avant tout prouve que l'on peut tout faire dire aux images, est faite pour montrer quels effets on peut obtenir par un « montage » intelli-

gent et savant et elle est tout à l'honneur de Poudovkine. Mais elle est aussi tout à l'honneur de Mosjoukine car elle montre que celui-ci, tout comme Sessue Hayakawa, savait combien expressive peut être la discrétion même poussée jusqu'à l'impassibilité car cette image à laquelle tous ceux qui l'avaient vue avaient prêté trois expressions profondément différentes en avait une particulière, mais l'intensité de cette expression était telle qu'elle pouvait correspondre à tout sentiment profond profondément ressenti mais sobrement extériorisé. Ainsi, sans avoir pris exemple sur Sessue Hayakawa c'était au même résultat que Mosjoukine était arrivé tout simplement parce qu'il avait compris que, s'adressant à un public dont les facultés de réception sont différentes parce qu'il n'est pas placé dans les mêmes conditions qu'au théâtre, l'acteur d'écran jouant devant l'objectif doit avoir recours à des moyens d'expression différents de ceux dont use l'acteur de théâtre jouant derrière la rampe.

Ceux qui ont reproché à Mosjoukine le caractère théâtral de son jeu sont pourtant excusables du moins jusqu'à un certain point, les personnages qu'il a animés sur l'écran ayant le plus souvent un caractère exceptionnel, sinon excessif *(Le Lion des Mogols, Feu Mathias Pascal)* et quelquefois même nettement théâtral comme ce fut le cas pour *Casanova* et surtout pour *Kean*, ce Kean dont il semblait fait pour ressusciter l'étonnante personnalité.

Au lendemain de la première représentation de la pièce de Dumas avec Frédérick-Lemaître dans le rôle principal, Henri Heine adressait à « La Revue de Stuttgart » les lignes suivantes « « J'ai cru voir devant mes yeux Edmund Kean... Celui-ci avait dans sa personnalité et dans son jeu quelque chose que je retrouve dans Frédérick-Lemaître... Kean était une de ces natures exceptionnelles qui, par certains mouvements subits, par un son de voix étrange et par un regard plus étrange encore, rendent visibles non pas les sentiments vulgaires de chaque jour, mais tout ce que le cœur d'un homme peut enfermer d'inouï, de bizarre, de ténébreux. Il en est de même chez Frédérick-Lemaître. C'est un farceur sublime dont les terribles bouffonneries font pâlir de frayeur Thalie et sourire de bonheur Melpomène (1). »

Qu'aurait dit Henri Heine en voyant Mosjoukine dans ce même rôle ? Comment ne pas se le demander en lisant ces quelques lignes ? Cette « nature exceptionnelle », ces « mouvements subits », ce « regard étrange » rendant « visibles non pas les sentiments vulgaires de chaque jour mais tout ce que le cœur d'un homme peut enfermer d'inouï, de bizarre, de ténébreux », ne sont-ce pas exactement les caractéristiques

(1) *Cité par Silvain dans « Frédérick-Lemaître » (Félix Alcan Edit. Paris 1926).*

essentielles de la personnalité de Mosjoukine ? Personnalité éminemment romantique ne se mouvant en toute liberté que dans les personnages d'exception — encore qu'il ait tout au long de sa carrière aspiré à incarner des personnages d'une simplicité quotidienne. Mais ces personnages d'exception il les dépouille de tout ce qu'ils peuvent comporter d'outrancier et, sans jamais tomber dans un bas réalisme — même dans les nombreuses scènes d'ivresse qu'il eut à interpréter et dont celles du *Lion des Mogols* et de *Kean* peuvent être regardées comme des modèles — il parvient à se tenir entre le quotidien et le surhumain et, grâce à ce dosage, jamais il ne déçoit dans l'interprétation et l'extériorisation des sentiments passionnés. Sans doute est-il moins heureux dans le comique pour lequel il a toujours eu un faible et il suffit de l'avoir vu dans *Les Ombres qui passent* pour se rendre compte que, comme tous ceux qui aiment le cinéma, Mosjoukine avait beaucoup étudié le jeu de Charlie Chaplin et que la personnalité de celui-ci l'avait hanté au point que, sans chercher à l'imiter, il avait, à cette étude, perdu une partie de sa propre personnalité.

Romantique, Mosjoukine l'était encore — et surtout peut-être — par le rayonnement que dégageaient ses interprétations, ce rayonnement que seuls ont possédé les grands acteurs — un Mounet-Sully, une Sarah Bernhardt, un Edouard de Max — qui ont réussi, soit par tempérament, soit par raisonnement, à se garder de toute copie servile de la réalité. Ce rayonnement était tel que l'on doit regretter qu'il ne l'ait pas mis au service du *Napoléon* d'Abel Gance comme celui-ci l'avait, pendant un temps, désiré. Mosjoukine ne ressemblait pas à Bonaparte — moins certes qu'Albert Dieudonné qui l'a très vraisemblablement ressuscité — mais, ainsi qu'à un ami qui le lui faisait remarquer, Gance l'affirmait, en modelant de ses deux mains autour de son front une auréole invisible : « Il a ça ! »... Ça, c'était le rayonnement grâce auquel le « Corse aux cheveux plats » a fait passer entre les pages de l'Histoire un si puissant souffle de légende.

Cette collaboration avec Abel Gance n'aurait pas permis à Mosjoukine d'être le Casanova de Volkoff, mais elle aurait magnifiquement couronné sa carrière en France, car à l'automne 1927 il partit pour l'Amérique.

A Hollywood, il fit un film *The Surrender (L'Otage)* mis en scène par Edward Sloman qui fut une déception pour tous ceux qui le considéraient comme un des plus grands acteurs de l'écran ce qui lui fit comprendre, à lui, que, comme tant d'autres et pour des raisons de tempérament qui lui rendaient l'adaptation particulièrement difficile, il n'avait rien à gagner à travailler dans les studios californiens. Il refusa de commencer un deuxième film et six mois s'étaient à peine écoulés depuis son arrivée qu'il quittait l'Amérique et revenait en

Europe. Il fut immédiatement engagé par la U. F. A. qui lui fit faire à Berlin, en 1928, sous la direction de Gennaro Righelli *Le Président, Le Rouge et Noir,* adaptation sommaire et pleine de libertés du chef-d'œuvre de Stendhal où l'on voyait Julien Sorel combattre sur les barricades, puis en 1929 *Au service du Tzar* sous la direction de Strijewsky et *Manolesco, roi des Voleurs* sous celle de Tourjansky, quatre films dont le meilleur est loin de valoir le moins bon de ceux qu'il avait faits à Montreuil. Puis, le cinéma était devenu parlant alors qu'il venait de commencer *Hadji-Mourad (Le Diable blanc)* qui fut sonorisé et agrémenté de chants. Gêné par la technique nouvelle et plus encore par son accent qui lui rendait difficile l'usage de toute autre langue que la sienne, il ne retrouva plus son autorité ni son succès d'antan. On le revit dans un film dont l'action se déroulait à la Légion étrangère, ce qui excusait son accent, *Le Sergent X* sous la direction de Wladimir Strijewsky puis dans une nouvelle version de deux de ses plus grands succès : *L'Enfant du Carnaval* et *Casanova* ainsi que dans *La Mille et deuxième Nuit* où il dut plus ou moins être doublé. Ces diverses tentatives s'étant avérées décevantes, il resta un certain temps sans rien faire, puis il reparut dans la version parlante que Jacques de Baroncelli fit d'un de ses films muets : *Nitchevo,* rôle de quasi-figuration indigne de son talent et de la place qu'il avait tenue aussi bien en Russie qu'en France à la grande époque du cinéma muet. Ajoutant une note romantique à toutes celles dont sa vie s'était trouvée marquée c'est à l'hôpital qu'Ivan Mosjoukine mourut en 1939 dans la misère et dans l'oubli (1). Par ses qualités intellectuelles non moins que par ses dons physiques, par la variété des aspects sous lesquels son exceptionnelle personnalité se manifesta — à la fois acteur, auteur, animateur, réalisateur — et surtout peut-être par l'influence qu'il exerça sur tous ceux qui l'approchèrent, Ivan Mosjoukine fut — et mérite de rester — une des figures les plus intéressantes, les plus importantes du cinéma muet, la plus intéressante sans doute — Charlie Chaplin excepté naturellement — de toutes celles qui parurent sur les écrans, car son action dépassa — et de beaucoup — celle d'un acteur et l'on doit regretter que,

(1) *Après sa mort, quelques-uns de ses amis trouvèrent dans la cave d'un modeste pied-à-terre qu'il avait gardé à Paris plusieurs caisses pleines de lettres d'admirateurs et d'admiratrices qu'avec sa charmante nonchalance il n'avait même pas ouvertes. Il y avait dans un grand nombre de ces lettres des chèques et des billets de banque représentant une véritable fortune. En 1945, un hebdomadaire cinématographique ouvrit une souscription afin de donner à son corps une sépulture digne du grand artiste qu'il avait été. Le journal publia les noms de ceux qui répondirent à cet appel. C'est à peine si, parmi ces noms, on peut en relever quatre appartenant à des personnalités du monde du cinéma.*





120. Deux aspects d'Ivan Mosjoukine dans *Le Brasier Ardent.*



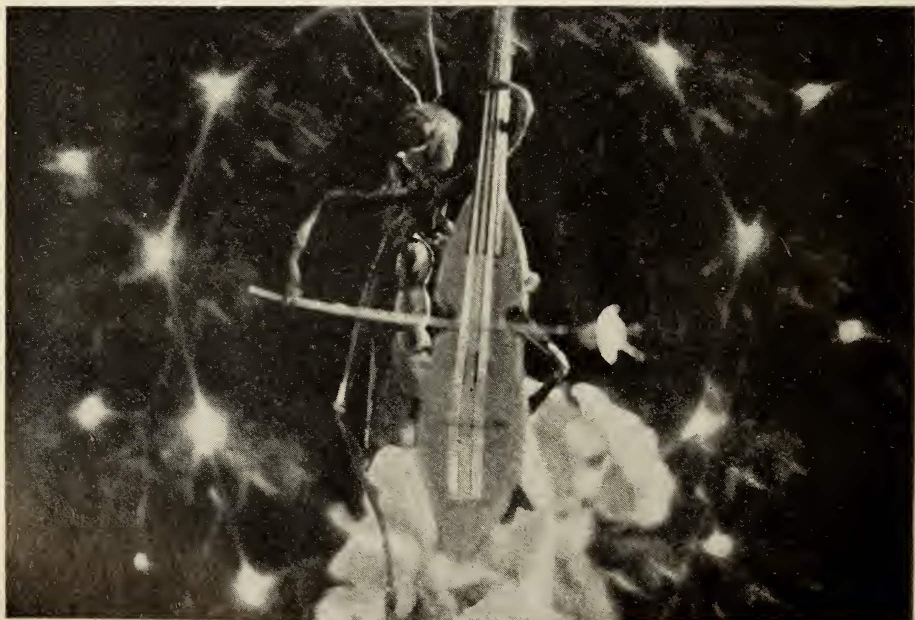
121. La scène de la gigue dans *Kean,* d'Alexandre Volkoff *(au centre : Ivan Mosjoukine).*



122. Ladislas Starevitch.



123. Deux poupées animées du *Roman de Renard*, de Ladislas Starevitch.



124. Une scène de *La Cigale et la Fourmi*, de Ladislas Starevitch.

lorsque le cinéma fut devenu parlant et puisque cette évolution restreignait ses possibilités d'acteur, il n'ait pu trouver à s'employer comme auteur et réalisateur, car il était de ceux qui connaissaient et aimaient assez le cinéma pour pouvoir l'aider à se transformer et à devenir parlant sans cesser pour cela d'être du cinéma.

Mosjoukine fut avec Tourjansky le seul des membres de la troupe de Montreuil que le cinéma américain tenta de s'annexer, mais dès 1924, cette troupe avait commencé à se désagréger. L'un après l'autre, tous ses membres importants la quittèrent, grisés par leurs succès qui faisaient miroiter à leurs yeux l'espoir de contrats plus avantageux que ceux qui, à leur arrivée en France, leur avaient permis de vivre et les avaient ensuite portés au tout premier rang de leur spécialité. Pour les remplacer la Société qu'ils quittaient avait élargi la place que, dès ses débuts, elle avait faite aux metteurs en scène et aux acteurs français et, quand on pense à ce que firent à Montreuil Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder et René Clair, les regrets que l'on éprouve de tous ces abandons se font moins amers.

Mais il n'en reste pas moins que, si le niveau de la production de Montreuil se maintint aussi élevé après ces départs qu'avant, elle perdit une bonne part de l'originalité et de la saveur qui la caractérisaient à l'époque où, en quelques mois, elle lançait sur les écrans *Le Chant de l'Amour triomphant*, *Le Brasier ardent* et *Kean*, fruits d'un effort collectif fourni, à côté des Mosjoukine, Volkoff, Tourjansky, Koline, Rimsky, Nathalie Lissenko, Nathalie Kovanko, Lochakoff, Bourgassof, Toporkoff, Roudakoff, Mundwiller, par une équipe anonyme dont le dévouement n'avait d'égal que l'enthousiasme et dans laquelle les électriciens, charpentiers, régisseurs, accessoiristes étaient des banquiers, des avocats, des commerçants que la Révolution avait arrachés à leurs bureaux et à leurs comptoirs quand ils n'étaient pas d'anciens officiers qu'elle avait privés de leur commandement.

Ladislas Starevitch

L'histoire des émigrés russes réfugiés dans les studios français serait incomplète si le nom de Ladislas Starevitch n'y figurait pas, encore que celui-ci ne soit pas Russe mais Polonais.

Comme Volkoff, comme Tourjansky, comme Mosjoukine, Ladislas Starevitch avait débuté en Russie (1) et il s'y était déjà fait remarquer dans le domaine où, après avoir été quelque temps opérateur de prise de vues, il allait farouchement se spécialiser : celui des films de poupées.

(1) *V. vol. II*

S'étant installé à Fontenay un atelier et un studio où, avec une patience de bénédictin, il travailla sans autres collaborateurs que ses deux filles (1), il produisit toute une série de petites bandes inspirées des fables de La Fontaine ou de légendes slaves quand le sujet ne venait pas de sa propre imagination : *Les Grenouilles qui demandent un roi, La petite chanteuse des rues, La Voix du Rossignol* (1923), *Le Rat des Villes et le Rat des Champs, Dans les griffes de l'Araignée, La Cigale et la Fourmi* (1927), *Amour noir et blanc, L'Horloge magique* (1928). Dans tous ces films il y a une ingénuité, une gentillesse d'imagination en même temps qu'une ingéniosité et une précision dans l'exécution dont il est difficile d'analyser le charme. Pas plus que Walt Disney, Starevitch ne sera gêné par ce que le son apportera de nouveau à son art, bien au contraire et c'est à l'époque du « parlant » que son talent s'élèvera le plus haut, avec *Le Roman de Renard*. A la fois artiste — grand artiste — et artisan de la plus grande lignée, Ladislas Starevitch est un cas unique dans l'histoire du cinéma et l'on ne voit personne à lui comparer, même pas Walt Disney qui, s'étant très vite rendu compte de l'intérêt qu'il y avait pour lui à industrialiser son travail, se mua en directeur de production et en animateur de ses collaborateurs, pas même non plus Emile Cohl qui, plus philosophe que lutteur, ne s'entêta pas dans la voie qu'il avait ouverte quand il vit que d'autres qui s'y étaient avancés plus loin que lui disposaient de moyens qui ne lui permettraient bien probablement pas de les rattraper et se contenta de regarder avec amusement et sans amertume l'évolution des procédés qu'il avait le premier utilisés, sans chercher à mettre au service de cette évolution son expérience et son ingéniosité. Starevitch, avec la plus louable persévérance, s'entêta dans sa spécialité et il eut bien raison. Il en fut d'ailleurs récompensé car la réussite qu'il y connut fut telle que ceux qui auraient pu être tentés de lui faire concurrence se trouvaient par avance découragés. Son cas est unique, il ne faut pas craindre de l'affirmer (2).

---

(1) *Une de celles-ci parut sous le nom de Nina Star dans certaines de ces bandes où un personnage évoluait parmi les poupées* (La petite chanteuse des rues, La voix du rossignol).

(2) *Il ne faut pas mettre le point final à ce chapitre de l'activité russe en France sans dire un mot de Chakatouny qui, après avoir travaillé quelque temps à Montreuil et tenu des rôles importants dans plusieurs films, notamment dans le* Napoléon *d'Abel Gance et dans le* Michel Strogoff *de Tourjansky, se lança dans la mise en scène et fit un film :* Andranik *dont il tint le rôle principal avec Andrée Standard pour partenaire (1928). Chakatouny devint ensuite maquilleur comme Eugène Gaïdaroff qui avait été partenaire de Raquel Meller dans* La Ronde de Nuit *et comme Svoboda qui avait été le capitaine Saint-Albert dans* L'Ordonnance *de V. Tourjansky.*

5

COLLABORATIONS INTERNATIONALES

Si le petit studio de Montreuil fut le berceau d'une collaboration franco-russe de caractère et de qualité assez marqués pour mériter d'être regardée comme une des pièces essentielles du mouvement cinématographique au cours des années qui précédèrent immédiatement la naissance du parlant, on peut dire qu'il n'est pas un seul studio européen qui n'ait abrité quelques manifestations de collaborations internationales, mais de celles-ci on pourrait compter sur les doigts des deux mains celles qui présentent un intérêt pour l'histoire de l'art cinématographique, la plupart n'étant que des combinaisons de nature et d'ambitions commerciales.

Mais ces combinaisons ont tenu une telle place dans la vie cinématographique des années 1920-1929, elles ont détourné de leur véritable voie tant d'hommes qui, sans elles et sans les espoirs qu'elles leur donnaient, auraient, mieux employés, pu utiliser plus heureusement leur talent ou leur expérience, qu'il est impossible de ne pas en parler.

Danger du film international

« Le cinéma ne connaît pas de frontières. » Cette affirmation qui est toujours vraie l'était encore bien plus à l'époque où un film n'avait même pas besoin d'être « doublé » pour être partout compris et tenter sa chance commerciale sur les écrans du monde entier. Mais la formule était trop facile pour ne pas être employée à tort et à travers et à la répéter trop complaisamment on a négligé de donner toute l'importance qu'elle méritait à une autre formule qui venait pourtant d'un homme dont on peut dire qu'il a quelque expérience des questions internationales : Edouard Herriot. Se trouvant, un jour, en compagnie de quelques personnalités du monde cinématographique, il ne craignit pas d'affirmer que « le meilleur moyen de faire du film international » était de « faire du film de caractère profondément national ».

Ce ne fut, hélas ! pas du film de « caractère profondément national » que l'on fit en France pour s'imposer sur le marché international, c'est-à-dire du film qui, par le sujet qu'il traiterait et par les mœurs dont

il serait le reflet comme par les paysages et les visages qu'il montrerait, porte ait nettement la marque française et présenterait aux publics étrangers, non moins avides de nouveautés que le public français, quelque chose qu'ils ne trouvaient pas dans leurs films nationaux. Et pourtant, il suffisait aux producteurs français de se souvenir que, si le cinéma américain avait si facilement conquis nos écrans, c'était parce qu'il y avait tout d'abord montré les films les plus capables de dépayser le public ordinaire de ceux-ci, ces films du Far-West et de cow-boys qui l'avaient laissé sans défense. Ce ne furent pas des films révélant les mœurs des pêcheurs bretons, des vignerons bourguignons, des gardians camarguais ou des villageois corses que les producteurs français entreprirent pour s'ouvrir les marchés étrangers, mais des films qui, lorsqu'ils ne singeaient pas les mœurs des pays où ils voulaient pénétrer, étaient de caractère si général qu'ils n'en possédaient plus aucun, des films dont l'action se déroulait dans des milieux où, de quelque origine qu'il fût, le spectateur pouvait se retrouver ou du moins se croire à peu près chez lui. Et comme, pour augmenter la force de pénétration de ces films, on en confia l'interprétation à des vedettes connues des publics qu'on souhaitait conquérir, on vit une ingénue anglaise avoir pour mère une « vamp » italienne dont le mari était un grand premier rôle français et le frère un comique autrichien. Comment dans de telles conditions, un film même fait par un homme de talent, condamné de son côté à travailler sur un scénario imaginé par un autre homme de talent lui aussi, mais qui n'avait avec son collaborateur rien de commun, ni l'origine, ni les affinités, ni les goûts, ni la culture, aurait-il pu avoir une personnalité ou présenter un intérêt ? A force de vouloir plaire au monde entier afin de faire récolte de dollars comme de francs, de livres comme de pesetas et de marks comme de lires, on en arrivait seulement à produire des bandes — bien plus cosmopolites qu'internationales — qui avaient toute chance de ne plus plaire à personne et qui, du moins, ne possédaient plus rien de ce qui leur aurait permis de plaire à ceux qui aimaient le cinéma et savaient ce qu'ils attendaient de lui et ce qu'il était capable de leur donner. Jamais comme en cette période de son histoire, le cinéma français ne vit ses intérêts artistiques en opposition avec ses intérêts commerciaux. Mais pouvait-il faire autrement, étant dépourvu de toute organisation commerciale sérieuse et solide et ses metteurs en scène, à quelques rares exceptions près, étant obligés, dès qu'ils avaient fini un film, de courir après l'engagement qui leur permettrait d'exercer leur métier ?

De Feyder a Mercanton

De ces combinaisons internationales, les meilleurs d'entre les réalisateurs, ceux-là mêmes qui n'en avaient pas besoin et qui savaient qu'elles ne pouvaient leur procurer que des déceptions, ne réussirent pas à se garder tant elles apparaissaient avantageuses aux directeurs des maisons de production qui les employaient, qu'il s'agisse de Jacques Feyder (*Thérèse Raquin,* combinaison franco-allemande, *Visages d'Enfants,* combinaison franco-suisse, *L'Image,* combinaison franco-autrichienne) (1), de Marcel L'Herbier, (*Le Diable au Cœur,* combinaison franco-anglaise, *L'Argent,* combinaison franco-allemande) (2), d'Alexandre Volkoff (*Casanova,* combinaison franco-germano-italienne) (3) d'Alberto Cavalcanti (*Le train sans yeux,* combinaison franco-allemande, *Yvette,* combinaison franco-anglo-allemande) (4), de Robert Boudrioz, (*Vivre,* combinaison franco-allemande), de Raymond Bernard (*Tarakanowa,* combinaison franco-allemande), d'Henry Fescourt (*La Poupée du milliardaire,* combinaison franco-italo-anglaise, *Monte-Cristo,* combinaison franco-allemande particulièrement brillante qui réunit l'interprétation de Jean Angelo, Gaston Modot, Jean Toulout, Henri Debain, Pierre Batcheff, Marie Glory (Français) et de Lil Dagover et Bernhard Goetzke (Allemands), de Jacques de Baroncelli (*Le Réveil, Veille d'armes,* combinaisons franco-anglaises, *Le Secret du Lone Star* et *La Rafale,* combinaisons franco-américaines) (5), ou de Gaston Ravel (*Le Roman d'un jeune homme pauvre* et *Mademoiselle Josette ma femme,* combinaisons franco-allemandes) sans parler de Léonce Perret qui, après *Kœnigsmark,* ne travailla, pour ainsi dire, qu'en combinaisons internationales (*L'Ecuyère* d'après le roman de Paul Bourget avec Jean Angelo, Gladys Jennings, Valentine Petit et Marcya Capri, combinaison franco-anglaise, *Madame Sans-Gêne,* dont le scénario avait été fait par l'Américain Forrest Halsey pour sa compatriote Gloria Swanson, *La Femme Nue* avec Ivan Petrovitch, Louise Lagrange, André Nox et Nita Naldi, *La Danseuse Orchidée* avec Louise Lagrange, Ricardo Cortez et Xenia Desni, trois combinaisons franco-américaines, *La Possession,* combinaison franco-italienne dont le pivot était Francesca Bertini qu'encadraient Jeanne Aubert, André Nox et de Guin-

---

(1) *V. p. 345-358.*
(2) *V. p. 194-320.*
(3) *V. p. 407.*
(4) *V. p. 279-282.*
(5) *V. p. 383-387.*

gand). Spécialisés aussi dans la collaboration internationale mais sur des bases plus solides et presque régulières, Pierre Marodon qui, après le grand succès remporté par la *Salammbô* qu'il avait tournée à Vienne, réalisa à Berlin *Le Voleur de Gloire* et *Mensonges* dont Lotte Neumann fut la vedette avec pour partenaires dans le premier de ces deux films Suzy Pierson et Henri Baudin et dans le second le même Henri Baudin secondé par Germaine Rouer (1) ; Jean Choux qui fit en collaboration franco-suisse *Chacun porte sa croix, La servante* dont le rôle principal était tenu avec une simplicité émouvante par la femme de l'auteur, Thérèse Reignier et *La puissance du travail* avec Blanche Montel, Camille Bert et Michel Simon ; Roger Lion qui pour une société franco-portugaise qu'avait créée la romancière Virginia de Castro, désireuse de voir porter ses œuvres à l'écran, fit trois films dont l'action se déroulant dans des paysages lusitaniens avait pour interprètes Gil Clary, Maxudian et des acteurs portugais à la tête desquels Arturo Duarte : *La Fontaine des Amours, La Sirène de pierre* et *Les Yeux de l'âme* (2) ; Henri Vorins qui, pour une société franco-espagnole, fit *Militona* et *Pedrucho* et surtout Louis Mercanton qui réussit à constituer une importante société franco-anglaise dont l'activité fut pendant sept ans des plus régulières et à l'actif de laquelle il y a à inscrire *Phroso* (1922) où Reginald Owen et Malvina Longfellow avaient pour partenaires Charles Vanel, Maxudian, Paul Capellani, Paoli, *La petite bonne du Palace, Monte-Carlo* et *Croquette*, trois films faits pour la charmante Betty Balfour, *Les Deux Gosses* d'après le drame populaire de Pierre Decourcelle qui réunissait une interprétation aussi intéressante du côté anglais avec Marjorie Hume, Carlyle Blackwell, le petit Leslie Shaw que du côté français avec Yvette Guilbert, Gabriel Signoret et Gina Relly (1924). Mais ce qu'il y a à retenir dans cette importante production d'un homme qui connaissait parfaitement son métier, c'est *Miarka, la Fille à l'Ourse* d'après le roman de Jean Richepin, non pas parce que Mercanton s'y affirme cinématographiquement supérieur à ce qu'il fut ou sera dans ses autres films, non pas non plus parce que, se souvenant qu'il avait été jadis son propre interprète à côté de Sarah Bernhardt dans *Nana-Sahib* sur la scène de la Porte Saint-Martin et naguère sur l'écran dans *Mères françaises* (3), le poète y tenait un petit rôle, mais

---

(1) *V. p. 221.*

(2) *Roger Lion fit encore un autre film en combinaison internationale :* La Venenosa *dont la vedette était Raquel Meller (Espagnole), Warwick Ward (Anglais), Claire de Lorez (Américaine), Cécile Tryan (Française n'ayant guère travaillé qu'en Italie), Sylvio de Pedrelli (Roumain travaillant en France), Willy Rozier (Belge) et Georges Colin (Français).*

(3) *V. p. 164.*

parce que ce film fournit à Réjane son dernier rôle et le meilleur qu'elle ait tenu sur l'écran (1).

Réjane

Réjane ne fut pas une vedette de l'écran. Elle n'aimait pas le cinéma qu'elle connaissait peu et elle ne travailla pour lui que trois fois. Les deux premières fois pour des adaptations de pièces qu'elle avait créées sur la scène, l'une du Vaudeville, l'autre sur celle de son propre théâtre et l'on serait injuste pour son grand talent si l'on accordait à ces adaptations la moindre valeur cinématographique en dépit du succès qu'elles obtinrent (2). Mais on ne serait pas moins injuste si l'on mettait sa création de *Miarka* sur le même plan que celles d'*Alsace* et de *Madame Sans-Gêne*. Réjane, cette fois et grâce à Mercanton, avait découvert le cinéma, s'était adaptée à ses exigences particulières, avait triomphé de la gêne qui lui était imposée par la fragmentation de l'action en très courtes scènes, si différente de l'enchaînement filé qu'il y a au théâtre et par cet arrêt constamment répété dans le mouvement de l'action : elle s'était retrouvée elle-même, avec sa sensibilité frémissante, son émotion constante, son don sans réserve d'elle-même, la spontanéité de ses gestes et de ses attitudes. La maladie qui la minait pendant qu'elle tournait sous la direction de Mercanton et qui faisait dire à celui-ci qu'il s'en voulait de la faire travailler alors qu'il redoutait de la voir à tout instant perdre connaissance — elle mourut, en effet, quinze jours après la dernière prise de vues et n'assista pas à la présentation du film

---

(1) *Pour la « petite histoire » du cinéma, ce film est intéressant à un autre titre, car le jeune Jean Mercanton, fils du metteur en scène et qui, plus tard, sera un jeune premier du cinéma parlant, y débuta âgé de quelques semaines.*

(2) *Rendant compte du film de Léonce Perret dans « le Journal » (22 décembre 1925), Antoine écrivait que « par sa mimique » Réjane avait incarné Mme Sans-Gêne sur l'écran « avec autant de brio qu'à la scène » et il finissait en disant que si l'on pouvait retrouver le film, « on aurait de Réjane le plus merveilleux portrait » et qu'il serait « curieux de comparer le jeu de notre grande comédienne avec celui de miss Gloria Swanson ». Quant à* Alsace, *lorsqu'il parut sur les écrans en 1915, il souleva un véritable enthousiasme patriotique et provoqua de nombreuses manifestations : « Elle était si belle, si grande quand elle jouait « la Marseillaise », écrivit Jacques Renaux dans « La France » que la salle entière se dressait et que l'orchestre devait jouer lui aussi notre hymne national : c'était toute la France incarnée en une seule femme, toute l'âme de la patrie dans l'évocation de « la Marseillaise » que le public saluait. »* Alsace *fut le premier film qui tint l'affiche deux semaines consécutives au Gaumont-Palace.*

— la maladie lui donnait une sorte de spiritualité qu'elle n'avait encore jamais eue. Son corps, elle le traîne dans le film comme une loque gênante et l'effort surhumain qu'elle fut obligée de fournir tout au long du travail créa lors de la projection une émotion que les plus grandes créations théâtrales de la comédienne n'avaient jamais provoquée.

« En perdant Réjane, le cinéma français a fait la plus grande perte qu'il pouvait faire », déclara Mercanton au lendemain de la mort de son interprète : opinion qui honore celui qui l'exprima, mais opinion exagérée, car, si la création qu'elle fit dans *Miarka* est digne de la grande comédienne qu'elle fut, il est difficile de supposer que cette création pouvait être le point de départ d'une collaboration dont l'art cinématographique aurait pu profiter. La vérité est que Réjane était venue trop tard au cinéma et cela peut-être ne saura-t-on jamais assez le regretter (1).

Mercanton vit, une fois encore, sa carrière marquée de façon tragique, lorsqu'il fut choisi par l'Américain Léon Abrams pour diriger la réalisation du film *La Voyante*, entrepris en collaboration franco-américaine, dont la vedette devait être Sarah Bernhardt.

Sarah Bernhardt

Pas plus que Réjane, Sarah Bernhardt ne fut une vedette de l'écran et les films dans lesquels elle parut — *La Tosca*, *La Dame aux Camélias*, *Elisabeth, reine d'Angleterre*, *Jeanne Doré*, *Mères françaises* — ne valent pas mieux que *Madame Sans-Gêne* et *Alsace*. Pas plus que Réjane elle n'aimait le cinéma et beaucoup moins que Réjane elle était capable de le comprendre, son art tant de la mise en scène que de l'interprétation étant bien plus éloigné que celui de Réjane de ce qu'exigent la mise en scène et l'interprétation cinématographiques.(2) Pourtant les Américains n'avaient pas oublié que c'était elle, lorsqu'ils l'avaient vue dans *Elisabeth, reine d'Angleterre*, qui leur avait donné le goût du film historique et, à plusieurs reprises, des firmes cinématographiques avaient

(1) *Les autres rôles de* Miarka, la Fille à l'Ourse *étaient tenus par Ivor Novello, Desdemona Mazza et Mme Monbazon.*

(2) *Il ne faut pourtant pas dédaigner cette anecdote rapportée par Jacques Feyder à propos de* L'Atlantide *que Sarah Bernhardt parce qu'elle « s'intéressait au héros du film, Jean Angelo son filleul », avait désiré voir : « Pendant trois heures, le film se déroula silencieusement sans accompagnement musical, sans un mot. La lumière se fit et la grande Sarah, au déclin d'une vie de gloire inégalée, me dit après un soupir : « Quel dommage qu'on n'ait pas inventé le cinéma plus tôt... Quelle carrière j'aurais pu faire ! » (Jacques Feyder : « Le Cinéma, notre métier », Albert Skira, Edit., Genève, 1944.)*

fait à la créatrice de *L'Aiglon* des propositions qui n'avaient pas été acceptées.

Mais en 1923, amputée d'une jambe, malade, Sarah Bernhardt, bien qu'elle ait promis à son fils de ne plus travailler et parce qu'il faut encore qu'elle gagne sa vie, accepte l'engagement que lui offrent les dirigeants de la société franco-américaine des « Films Abdoré » constituée à cet effet, A. Dornès et Léon Abrams. Elle accepte parce qu'on lui a promis que toutes les conditions seront réunies pour qu'elle puisse travailler sans fatigue ni dérangement — le vaste atelier de son hôtel du Boulevard Pereire sera transformé en studio et elle n'aura pas à bouger de son fauteuil — elle accepte surtout parce que, si le film doit être signé Abrams, le travail sera dirigé par Mercanton qui fut régisseur dans son théâtre de la place du Châtelet, pour qui elle a gardé beaucoup d'affection et qui a déjà été son metteur en scène pour *Mères françaises*. Obligée le 20 mars d'interrompre le travail, Sarah Bernhardt mourut le 26 (1).

Il n'est pas besoin de dire que, réalisé dans de telles conditions, *La Voyante* n'apporta rien à l'art cinématographique non plus qu'à la mémoire de la grande artiste qui en avait été la vedette. Le film parut à peine sur les écrans français, mais il parcourut pourtant une certaine carrière aux Etats-Unis (2).

Cosmopolitisme a outrance

On voit par cet exemple ce qu'étaient les combinaisons internationales qui sévissaient pendant les dernières années du cinéma muet et à quels procédés elles recouraient. Aussi ne faut-il pas s'étonner si de la nombreuse production qui en résulta, il n'y a, ne craignons pas de le répéter, à peu près rien à retenir, rien si ce n'est peut-être un des deux films dont Sessue Hayakawa, qui ne trouvait alors plus que difficilement à travailler à Hollywood, fut la vedette : *La Bataille*, adaptation par E. Violet du roman de Claude Farrère, qui réunit autour du créateur de *Forfaiture*, la femme de celui-ci, Tsuru Aoki, Gina Palerme, Cady Winter, Jean Dax, Félix Ford et Paul Hubert et dont

(1) *Les scènes qui restaient à tourner furent jouées par Jeanne Brindeau que l'on réussit à ne montrer que de dos. Les autres rôles étaient tenus par Mary Marquet, Lily Damita, Harry Baur, Georges Melchior et François Fratellini.*

(2) *En 1929, Mercanton fit encore un film en combinaison franco-américaine :* Vénus *d'après un roman de Jean Vignaud avec Constance Talmadge, Jean Murat, Maurice Schutz, Maxudian, André Roanne et Jean Mercanton.*

la valeur apparut nettement quand on vit la nouvelle version qui en fut faite avec Charles Boyer et Annabella dans les deux principaux rôles (l'autre étant *J'ai tué !* réalisé par Roger Lion (1924) sur un scénario de lui où le grand comédien japonais eut pour partenaires Huguette Duflos, Denise Legeay, Gabriel Signoret, Maxudian et Pierre Daltour) ; *La Flamme* que René Hervil tira en 1925 de la pièce de Charles Méré avec d'une part Charles Vanel, Germaine Rouer, Colette Darfeuil et d'autre part Jack Hobbs et Henry Vibart ; *Le Comte Kostia*, intelligente adaptation du roman de Cherbuliez qui fut à la fois le premier cas de collaboration franco-allemande (1924) et le seul film acceptable de Jacques Robert, avec pour vedette Conrad Veidt qu'entouraient André Nox, Pauley, Mendaille, Pierre Daltour et Genica Athanasiou ; *Le Roi du Cirque* que Max Linder, retour d'Amérique, réalisa en combinaison franco-autrichienne avec E. Violet pour metteur en scène et Vilma Banky pour vedette féminine, film un peu long pour le souffle de son protagoniste mais qui contient des scènes amusantes (1) et surtout *Nana* (2) que Jean Renoir tira du roman d'Emile Zola pour fournir à Catherine Hessling le grand et beau rôle dont elle avait besoin afin d'accéder à la dignité de vedette internationale à laquelle elle aspirait et qui offrit à Werner Krauss l'occasion d'une de ses meilleures créations.

Bien qu'il ait été produit par une maison française, sans intervention étrangère, il est un autre film qui doit sans doute trouver sa place ici mieux que partout ailleurs : c'est *L'Equipage* que Maurice Tourneur réalisa, en 1927, d'après le roman de Joseph Kessel. Maurice Tourneur, en effet, avait quitté la France avant la guerre de 1914 et on l'avait à peu près complètement oublié. Mais il s'était fait une place importante à Hollywood (3) et il avait obtenu la nationalité américaine. Revenu en France, c'est en raison des succès qu'il avait obtenus de l'autre côté de l'Atlantique que lui fut confiée la réalisation de *L'Equipage* qui peut être regardé comme un film de collaboration franco-américaine, puisque son metteur en scène était américain ainsi que la vedette féminine Claire de Lorez. Les autres rôles étaient tenus par Jean Dax, Daniel Mendaille, Georges Charlia, Camille Bert et Pierre de Guingand qui y furent tous remarquables. Le drame constituant l'action du film était émouvant et Maurice Tourneur l'avait traité avec beaucoup de simplicité dans le ton même de l'œuvre. Avec *L'Ame du*

---

(1) *Après son retour en France, Max Linder fut encore la vedette d'un film assez déconcertant d'Abel Gance :* Au secours *! Il venait de commencer* Barkas le Fol *lorsqu'il se suicida.*

(2) *V. p. 283.*

(3) *V. vol. II.*

Bronze, J'accuse ! et *Verdun, visions d'Histoire, L'Equipage* est ce que le cinéma français a fait de plus valable dans le domaine du film de guerre (1).

(1) *Les films réalisés ainsi en combinaisons internationales sont trop nombreux pour qu'on puisse seulement penser à en donner tous les titres. Pourtant en voici quelques-uns qui méritent de ne pas être complètement oubliés à un titre ou à un autre :* Quartier Latin *d'Augusto Genina, sur un scénario de Maurice Dekobra (combinaison franco-italo-allemande, avec Carmen Boni, Gina Manès, Helga Thomas, Ivan Petrovitch, Gaston Jacquet et Bandini) et* Prix de Beauté *du même, sur un scénario de René Clair — le seul scénario que l'auteur d'*Entr'acte *ait écrit sans le réaliser lui-même — (combinaison franco-italo-germano-américaine) avec Louise Brooks, G. Charlia, J. Bradin, Gaston Jacquet et Augusto Bandini ;* Celle qui domine *de Carmine Gallone avec Léon Mathot pour directeur artistique (combinaison franco-italo-anglaise) avec Soava Gallone, Léon Mathot, R. Andrews, Mary Odette, Marcya Capri et José Davert ;* Cagliostro *de Richard Oswald (combinaison franco-germano-russe élaborée par la Société Albatros) avec Hans Stüwe, Ch. Dullin, E. Van Daële, Alfred Abel, Renée Héribel, Suzanne Bianchetti, Ila Meery et Rina de Liguoro ;* Le Navire aveugle *d'Adelqui Millar et Glavany d'après une nouvelle de Jean Barreyre avec A. Millar et Colette Darfeuil ;* Souris d'Hôtel *du même avec Ica de Lenkeffy, Arthur Pusey et Elmire Vautier ;* L'Emprise *de Grantham-Hayes (combinaison franco-anglaise) avec R. Devirys, Elsa Temary, Al. Fryland et Chakatouny ;* Parce que je t'aime *du même (combinaison franco-anglaise) avec Nicolas Rimsky, Elsa Temary et Diana Hart ;* Lady Harrington *du même en collaboration avec Fred Leroy-Granville (combinaison franco-anglaise) avec M. de Féraudy, Claude France et Warwick Ward ;* Sous le ciel d'Orient *des mêmes (combinaison franco-anglaise) avec Flora Le Breton, Olga Day, Gaston Modot et Joë Hamman ;* Le Puits de Jacob *production du Dr Markus, d'après le roman de Pierre Benoît, mise en scène d'Edward José avec André Nox, Léon Mathot, Betty Blythe, Malcolm Tod ;* Le Berceau de Dieu, *production du Dr Markus, mise en scène de Fred Leroy-Granville avec Napierkowska, Claude France, Annette Benson, Musidora, Rachel Devirys, France Dhélia, Gina Relly, Jeanne Helbling, Léon Mathot, André Nox, Malcolm Tod, Gabriel Signoret, Gabriel de Gravone, Henri Baudin, Paoli, A. Roanne ;* Le Tourbillon de Paris *de Julien Duvivier (combinaison franco-allemande) avec Lil Dagover, Gaston Jacquet, Léon Bary et René Lefebvre ;* Au Bonheur des Dames *du même d'après le roman d'Emile Zola (combinaison franco-allemande) avec Dita Parlo ;* Tu m'appartiens *de Maurice Gleize (combinaison franco-italo-allemande) avec Francesca Bertini, Rudolf Klein-Rogge, Suzy Vernon ;* Lèvres Closes *de Gustav Molander (combinaison franco-suédoise élaborée par la Société Albatros) avec Sandra Milovanoff, F.-L. Lerch et Mona Martenson ;* La Bodega *de Benito Perojo et* Le Grand Gosse, *deux combinaisons franco-espagnoles dont les interprètes furent pour la première Gabrio, de Rivero, V. Parera, J. Carrasco et Colette Darfeuil ; pour la seconde : Suzy Vernon, Maurice Schutz, Juan de Orduna, Manuel San German, et* La Comtesse Marie *du même Benito Perojo associé, cette fois, à Chavez, avec Sandra Milovanoff, Andrée Standard, Valentino Parera et Jose Nieto ;* Quand l'amour triomphe, *« serial » en six épisodes avec Arnold Daly et Julia Bruns ;* Terreur *d'Edward José sur*

De toutes ces combinaisons internationales que l'irruption du parlant allait pour un temps interrompre, on pourrait peut-être dire encore qu'elles servirent sans doute plus les intérêts étrangers en France que les intérêts français à l'étranger. Il n'est pas niable qu'elles rapportèrent de fructueux engagements à des acteurs — mais parmi ceux-ci y en eut-il beaucoup qui, aux avantages matériels qu'ils en tirèrent purent ajouter des avantages moraux dont leur carrière ait tiré profit ? Gina Manès peut-être qui, après *Thérèse Raquin*, fit, pendant un temps, figure de vedette internationale. Mais ces avantages matériels profitables à quelques-uns n'étaient-ils pas compensés par la perte de ceux qu'ils auraient tirés des beaux rôles qui leur passaient sous le nez pour être donnés à des vedettes étrangères, car, à l'exception de Sessue Hayakawa et de Tsuru Aoki qui incarnèrent dans *La Bataille* des personnages trop particuliers pour pouvoir l'être avec vraisemblance par des acteurs français, quel que fût leur talent — on le constata trop évidemment quand Charles Boyer et Annabella y parurent plus tard — parmi les innombrables rôles qui furent confiés à des Francesca Bertini, Soava Gallone, Maria Jacobini, Carmen Boni, Constance Talmadge, Gloria Swanson, Louise Brooks, Betty Blythe, Flora Le Breton, Nita Naldi, Claire de Lorez et autres et à des Warwick Ward, Ricardo Cortez, Olaf Fjord, Ivor Novello, Alfred Abel, Livio Pavanelli, Malcolm Tod, on cherche celui qui n'aurait vraiment pas pu être tenu par une actrice ou un acteur français (1). Sans doute

---

un scénario de Gérard Bourgeois avec Pearl White et Paoli ; Education de Prince *que Diamant-Berger tira de la comédie de Maurice Donnay avec l'ancienne partenaire de Charlie Chaplin, Edna Purviance, Jean Dax, Pierre Batcheff, Flora Le Breton, Andrews Engelmann, Armand Bernard, Pauline Carton, Joffre et Betove : trois combinaisons franco-américaines ;* La Vestale du Gange *et* La Grande Passion *d'André Hugon, en combinaison franco-allemande, avec pour la première Regina Thomas, Bernhard Goetzke, Georges Melchior, C. Bert et pour la seconde : Lil Dagover et Rolla-Norman;* Le Bateau de verre *de Constantin J. David et Jacqueline Milliet, sur un scénario de René Bizet, autre combinaison franco-allemande avec A. Nox, Eric Barclay, Käthe de Nagy, Mary Kid et Arturo Duarte ;* La Madone des Sleepings *de Maurice Gleize d'après le roman de Maurice Dekobra avec Claude France et Olaf Fjord que l'on retrouve dans* Le Désir *d'Albert Durec à côté de Roger Karl, de Mary Serta et de Pola Illery ;* Paris n'est pas Paname *de Nicolas Malikoff avec Charles Vanel, Jaque Catelain Ruth Weyher, Lia Eibenschütz et Olga Limburg et* Fécondité *tourné par H. Etiévant en collaboration avec Nicolas Evreinoff dont ce fut l'unique incursion dans le domaine du cinéma, avec D. Karenne, A. La Fayette et L. Ravet. Enfin il convient de faire un sort à part aux 5 films que Rex Ingram vint tourner en France :* L'Arabe, Mare Nostrum, Le Magicien, Le Jardin d'Allah, Les trois passions *(V. vol. III)*

(1) *Voici les noms des acteurs et actrices qui vinrent de l'étranger pour travailler en France :*

aussi ces collaborations permirent-elles à des producteurs français de réaliser des bénéfices et aux directeurs de salles d'encaisser de belles recettes, mais ces résultats n'auraient-ils pas été les mêmes si les uns comme les autres étaient restés au service du cinéma français et avaient consacré leurs efforts à des films vraiment français ? Ce qui seul compte, c'est que bien rares sont les films réalisés ainsi qui contribuèrent à l'évolution de l'art cinématographique. Et plus rares encore peut-être ceux qui servirent la cause de la France et du cinéma français à l'étranger — les plus utiles dans ce domaine furent vraisemblablement les trois films de la combinaison franco-portugaise élaborée par Roger Lion, grâce auxquels pendant environ deux ans le public portugais regarda le cinéma français comme le premier du monde puisqu'il était le seul qui s'intéressât au Portugal. Mais quel est le film pour lequel un producteur français avait engagé une Fanny Ward qui fut projeté sur les écrans américains ? En Allemagne, en Europe centrale il en alla autrement et il serait puéril de prétendre qu'un film fait par un metteur en scène français avec une vedette allemande n'y connut pas une carrière plus large que celle qu'il aurait parcourue sans l'appoint de cette

---

D'Angleterre : *Ivor Novello, Malvina Longfellow, Reginald Owen, Gladys Jennings, Ivy Close, Stewart Rome, Betty Carter, Mary Odette, Kenelm Foss, Malcolm Tod, Leslie Shaw, Marjorie Hume, Carlyle Blackwell, Mabel Poulton, Jack Hobbs, Henry Vibart, Betty Balfour, Warwick Ward, Lillian Hall-Davis, Clifford Mac Laglen, Fred Wright, Robert Andrews, Flora Le Breton, Arthur Pusey, Henry Victor, Jack Trevor, Marie Ault.*

D'Amérique : *Fanny Ward, Arnold Daly, Loïs Meredith, Robert Elliott, Lucy Fox, Henry Gsell, Sessue Hayakawa, Tsuru Aoki, Pearl White, Claire de Lorez, Betty Blythe, Gloria Swanson, Nita Naldi, Edna Purviance, Ricardo Cortez, Constance Talmadge, Louise Brooks.*

D'Allemagne : *Lotte Lorring, Ivan Petrovitch, Conrad Veidt, Werner Krauss, Valeska Gert, Fred Louis Lerch, Bernhard Goetzke, Rudolf Klein-Rogge, Jenny Jugo, Alphons Fryland, Olga Tchekowa, Andrews Engelmànn, Ica de Lenkeffy, Ruth Weyher, Lia Eibenschütz, Olga Limburg, Maly Delschaft, Mary Kid, Käthe de Nagy, Mady Christians, Olaf Fjord, Hanni Weisse, Robert Scholz, Hans Mierendorff, Lil Dagover, Xenia Desni, Jaro Fürth, Lee Parry, Elsa Temary, Hans Brausewetter, Lien Deyers, Alfred Abel, Brigitte Helm, Hans Stüwe, Kowal-Samborsky, Enrico Benfer, Franz Lederer, Marcella Albani, Diana Karenne.*

D'Italie : *Lina Cavalieri, Alex Bernard, Francesca Bertini, Carlo Tedeschi, Rina de Liguoro, Soava Gallone, Giulio Dorian del Torre, Cecyl Tryan, Carmen Boni, Augusto Bandini, Maria Jacobini.*

De Suède : *Ivan Hedquist, Mona Martenson, Helga Thomas.*

De Belgique : *Gustave Libeau, Suzanne Christy.*

D'Espagne : *Raquel Meller, Emilio Portes, Antonio Canero, Guerrero de Xandoval, Valentino Parera, Jose Nieto, Rosario Pino, Joaquim Carrasco.*

Du Portugal : *Manoel Grillo, Nestor Lopes, Arturo Duarte.*

vedette. De même en Italie. Mais le plus souvent, il s'agissait de films sans véritable intérêt artistique, on ne le répétera jamais assez, sans hardiesse, sans originalité et le seul résultat incontestable de leur projection était de laisser croire à ceux qui y assistaient que le cinéma français n'avait pas assez d'acteurs pour pouvoir vivre sans l'appoint de vedettes étrangères. Si bien que si l'on veut trouver des films qui contribuèrent au prestige de la France et de l'art cinématographique français à l'étranger, ce que l'on trouve c'est un *Napoléon*, où il y avait sans doute des capitaux allemands, mais où la combinaison financière n'avait aucune répercussion dans le domaine artistique et n'entraînait pas l'attribution du rôle de Bonaparte ou de celui de Joséphine à des vedettes venues de Berlin. C'est mieux encore un *Verdun, Visions d'Histoire* qui connut un aussi grand succès sur les écrans allemands que sur les écrans français — il y fut même projeté à titre de « Kulturfilm » — sans qu'aucune combinaison commerciale soit intervenue dans sa réalisation, la présence d'un acteur allemand — Hans Brausewetter — n'étant pas la condition d'une participation financière berlinoise mais trouvant sa justification dans des raisons de convenance qui honorent celui qui y avait obéi parce qu'il estimait que le personnage destiné à symboliser le combattant allemand ne pouvait être incarné que par un Allemand. Ces deux exemples positifs doivent suffire à montrer tout ce qu'il y avait de négatif, de vain, dans le système de combinaisons internationales auquel, plus encore en France que dans les autres pays producteurs, la vie cinématographique fut soumise de 1920 à 1929. De vain, de décevant et somme toute de nuisible.

6

UNE NOUVELLE GÉNÉRATION

CEPENDANT, une nouvelle génération avait fait son entrée dans la vie cinématographique. Une nouvelle génération extrêmement diverse par ses origines, ainsi que par ses goûts, ses qualités et ses tendances, ce dont on ne s'apercevra que plus tard, aucun des hommes qui la composent ne devant, en effet, avoir le temps de montrer vraiment ses capacités et son talent, de révéler sa personnalité avant que naisse le parlant, ce dont il faut sans doute ressentir plus de joie que de regrets, car ainsi ils auront évité de se raidir dans l'exercice de méthodes destinées à disparaître rapidement, ce qui leur permettra d'arriver, l'esprit libre de tout préjugé, de toute idée préconçue, en face des formules nouvelles auxquelles, pour la plupart, ils s'adapteront beaucoup mieux que leurs aînés et dans lesquelles certains d'entre eux ne tarderont pas à devenir des maîtres.

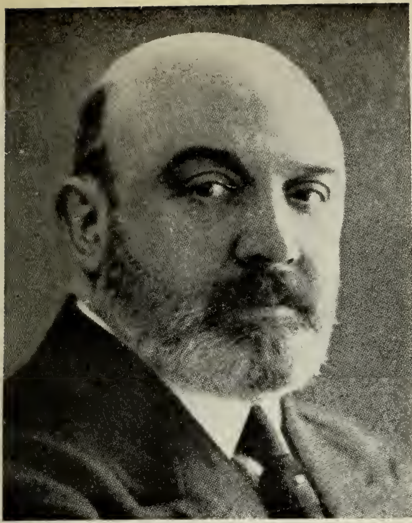
Sans doute, si l'on ne tenait compte que des dates, quelques-uns des représentants de cette nouvelle génération devraient-ils être classés dans la génération précédente, mais une génération n'est pas seulement une entité chronologique et, bien plus que par la date de leur naissance, c'est par le tempérament, le caractère et les aspirations de ceux qui la composent qu'elle se distingue de celles qui la précèdent et qui la suivent et aussi, et plus encore, par la nature de leur œuvre. C'est pourquoi, bien qu'ils soient nés à peu près à la même date que les Cavalcanti, les Jean Epstein et les René Clair sinon que les Jacques Feyder, les Marcel L'Herbier et les Louis Delluc, bien même que leurs premiers films aient fait leur apparition sur les écrans en même temps que *Cœur Fidèle, En rade, Entr'acte, La Femme de nulle part* sinon avant eux, des hommes comme Julien Duvivier et Jean Benoît-Lévy qui en sont les aînés doivent être regardés comme le point de départ de cette nouvelle génération qui s'épanouira après 1930, car ils n'ont aucun lien avec ceux de leurs contemporains qui, soit parce qu'ils ont été les grands animateurs de l'« Avant-Garde », soit parce qu'ils ont produit des œuvres particulièrement représentatives de ce que l'on peut appeler « l'Ecole française », constituent la dernière génération du cinéma muet, la grande génération, serait-on tenté de dire. On ne peut, en effet, rien imaginer qui soit plus différent d'un des films ayant servi de débuts à un René Clair, à un Delluc, à un Cavalcanti ou à un Marcel L'Herbier

que les films par lesquels débutèrent aussi bien Duvivier que Jean Benoît-Lévy. Et si l'on tenait absolument à rattacher à quelque chose les œuvres dans le générique desquelles ces deux noms parurent pour la première fois, ce serait, sautant une génération, jusqu'aux films réalisés au lendemain de la guerre par des hommes qui avaient alors quarante ans qu'il faudrait remonter et peut-être même plus exactement jusqu'à ceux qui étaient nés avant 1914 dans les studios du « Film d'Art » ou de la « S. C. A. G. L. » Et l'on en vient à se demander comment deux hommes jeunes, intelligents, aimant passionnément le métier qu'ils avaient librement choisi, fréquentant les milieux où l'on se livrait — et avec quelle ardeur ! — à la recherche de la vérité cinématographique et où l'on travaillait à l'élaboration d'un meilleur cinéma, purent rester à ce point indifférents à ces efforts et ne paraître se soucier que de réaliser des films honnêtes, capables de parcourir une carrière commerciale honorable : jamais on ne vit débutants plus sérieux et pour tout dire moins jeunes que ne le furent, à en juger par leurs films, Julien Duvivier et Jean Benoît-Lévy.

Julien Duvivier

Quand on parle de Julien Duvivier, on fait toujours remonter ses débuts à 1924, date à laquelle fut présenté un « documentaire » d'une indiscutable originalité et d'un intérêt certain sur l'histoire du cinéma : *La Machine à refaire la vie* où son nom figure à côté de celui d'Henry Lepage. C'est là une erreur, car, avant *La Machine à refaire la vie*, Julien Duvivier avait eu une activité cinématographique, sans mérite comme sans audace, mais qui ne doit pourtant pas être passée sous silence, car on y peut trouver la manifestation de certaines tendances raisonnables qui ne seront pas sans peser sur le développement de sa carrière et aussi la preuve qu'entre autres dons, il avait de la chance, une chance qu'il n'a jamais cessé de savoir administrer de manière à en tirer le rendement maximum.

Duvivier était régisseur à l'Odéon de Gémier lorsque, tenté par le cinéma, il avait commencé d'écrire des scénarios et avait eu la chance de voir l'un d'eux fournir à Henry Etiévant la matière d'un film quelque peu mélodramatique : *Crépuscule d'Epouvante*. Ce film avait paru sur les écrans en 1921, interprété par Jeanne Desclos qui, infidèle au théâtre, commençait à faire figure de vedette cinématographique et par Victor Francen qui cherchait dès lors à partager son activité entre la scène et l'écran. *Crépuscule d'Epouvante* ne fit pas sensation mais il suffit pour confirmer son auteur dans sa volonté de se consacrer au cinéma et lui montrer que ce qui était intéressant dans le métier ciné-

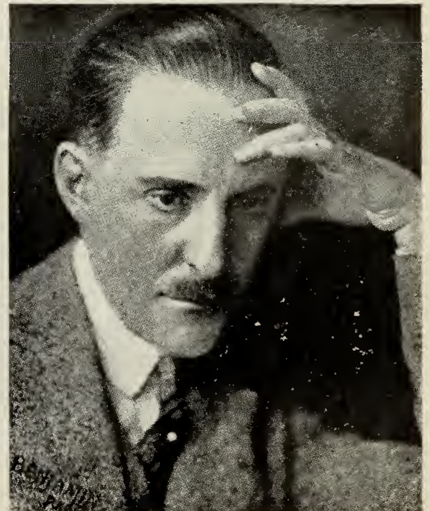

125. Charles Burguet.


126. Henry Krauss.


127. Roger Lion.


128. Luitz-Morat.


129. René Leprince.


130. Gaston Ravel.



131. Le petit Paul Duc et Marie Kouznetzoff dans une scène de *Champi-Tortu*, de Jacques de Baroncelli.



132. Réjane, quelques jours avant sa mort, dans *Miarka la Fille à l'Ourse*, de Louis Mercanton *(l'enfant qu'elle tient sur les genoux est Jean Mercanton)*.

133. Charlotte Barbier-Krauss et le petit André Heuzé dans une scène de *Poil de Carotte*, de Julien Duvivier.

matographique c'était, plus encore que d'écrire des scénarios, de les transformer en images. Sans plus attendre, de scénariste Duvivier avait décidé de se faire metteur en scène et sans le moindre stage auprès d'un aîné, sans essayer ses forces en quelque « documentaire », il avait bravement demandé à un roman d'Henry Bordeaux *Les Roquevillard* le sujet d'un grand film raisonnable dont il avait confié le principal rôle à Jeanne Desclos qu'entouraient des acteurs solides et expérimentés : Edmond Van Daële, Maxime Desjardins, Georges Melchior. Ainsi, dès ses premiers pas au studio, Duvivier laissait voir qu'il connaissait les goûts du grand public et qu'on pouvait lui faire confiance. Il était jeune, mais sa jeunesse n'était pas téméraire et il connaissait les règles du jeu aussi bien que le vétéran le plus chevronné et sans fausse honte il était prêt à les mettre en pratique pour la plus grande satisfaction de ses bailleurs de fonds. Il en fut bien récompensé, car l'année ne s'était pas écoulée qu'il réalisait un deuxième film *L'Ouragan dans la montagne* (1922). Cette fois, plus de roman d'Henry Bordeaux, mais un scénario original dont il était l'auteur, plus de Jeanne Desclos mais une actrice allemande, Lotte Lorring, et pour partenaire à cette vedette un débutant qui deviendra un de ses interprètes favoris et que plus que quiconque il contribuera à lancer : Gaston Jacquet. Sans être téméraire, Duvivier ne répugne pas, on le voit, à toute audace quand les circonstances le lui permettent. Cette double audace lui ayant réussi, il la renouvela en choisissant pour thème de son prochain film un roman peu connu et dont l'action était particulièrement cinématographique : *Le Reflet de Claude Mercœur* dont il confia le double rôle à Gaston Jacquet (1923). Puis comme s'il voulait élargir son public, il réalise à l'intention de la foule des « bien pensants », un film d'inspiration catholique *Credo* ou *La Tragédie de Lourdes* qui fournit un beau rôle à Henry Krauss (1). C'est alors seulement que paraît *La Machine à refaire la Vie*. Ce n'est qu'un film de montage composé de fragments de bandes en tous genres, de *La sortie des usines Lumière* au *Brasier ardent* en passant par *L'Arroseur arrosé*, les féeries de Méliès, les petites comédies de Max Linder et l'expressionnisme du *Cabinet du Docteur Caligari*, mais ces bouts de pellicule ont été choisis avec tant de discernement, leur signification a été si intelligemment mise en valeur que l'évolution de l'art cinématographique au cours des trente années qui se sont écoulées depuis le 28 décembre 1895 y apparaît dans toute sa logique harmonieuse : les deux auteurs font immédiatement figure de grands hommes, du moins dans les milieux professionnels. Avec ce sens

---

(1) *Les autres rôles de ce film étaient tenus par Desdemona Mazza, Gaston Jacquet, Rolla Norman et Jean Lorette.*

de l'opportunité qui le distinguera tout au long de sa carrière, Julien Duvivier saisit l'occasion qui se présente de montrer qu'il vaut mieux que ce qu'il a fait et, renonçant à sa prudence habituelle, il réalise un film très différent de ce que l'on trouve couramment sur les écrans : *Cœurs farouches*. C'est un tableau de mœurs paysannes, âpre, brutal, sincère, répudiant carrément tout ce qui pourrait être agréable ou joli : pas la moindre concession ni dans la psychologie ni dans les actes des personnages, non plus que dans leur présentation. C'est un film d'un réalisme intégral, d'une force certaine, l'œuvre d'un homme qui a des choses à dire et qui sait comment il les dira. Remarquablement interprété par Desdemona Mazza, Gaston Jacquet et Rolla Norman qui trouvent là les meilleurs rôles de leur carrière, *Cœurs farouches* reçoit un accueil qui paye assez mal Duvivier de son audacieuse et sympathique tentative. La leçon ne sera pas perdue : Duvivier ne s'entête pas et vingt années durant, il s'abstiendra farouchement de toute audace. Désormais, il ne se penchera que sur des sujets d'un inattaquable conformisme, des sujets qui ne s'élèveront jamais au-dessus de la moyenne de ceux auxquels la foule qui emplit le samedi soir les salles obscures accorde sa faveur et qui, lorsqu'il le faut, tombent sans qu'il se fasse prier, au-dessous de cette moyenne comme ce fut le cas pour *Le Mystère de la Tour Eiffel* (1927). Collaborant aussi aisément avec Pierre Frondaie (*L'Homme à l'Hispano* (1926) avec Huguette Duflos, Georges Galli, Chakatouny) qu'avec Ludovic Halévy (*L'Abbé Constantin* (1925) avec Jean Coquelin, Georges Lannes, Pierre Stephen, Claude France, Geneviève Cargèse), avec Fonson et Wicheler *(Le Mariage de Mademoiselle Beulemans* (1927) qu'avec Emile Zola (*Au Bonheur des Dames* avec Dita Parlo) ou Henry Bataille (*Maman Colibri* (1929), avec Maria Jacobini, Franz Lederer et Jean Dax) ; travaillant dans tous les genres même les plus ingrats *(La Vie miraculeuse de Thérèse Martin)*, tirant le maximum de tous ses interprètes aussi bien lorsqu'il a pu les choisir librement que lorsqu'on les lui a imposés, de Tramel à Maurice Schutz, d'Henry Krauss à René Lefèvre, de Line Noro à Régine Bouet et de Berthe Jalabert à Marguerite Madys ; apportant à tout ce qu'il fait le même sérieux, la même application consciencieuse, la même adresse à éviter les difficultés et la même absence voulue de génie, il donne pleine et entière satisfaction à tous ceux qui l'emploient, encore qu'il n'ait pas toujours bon caractère et qu'il soit parfois entêté, mais ces défauts qui, dans la vie des studios sont presque toujours des qualités, Jacques Feyder l'a démontré et Marcel Carné en fournira une nouvelle démonstration, Duvivier ne les laissera apparaître que plus tard, si bien que parmi les nouveaux venus il n'en est pas un qui se soit plus rapidement, plus sûrement fait sa place, qui ait été aussi régulièrement employé — de 1922 à 1929 il fit dix-sept films — ni qui ait aussi bien reçu la récom-

pense de ses mérites en devenant un des metteurs en scène les plus recherchés des organisateurs de ces combinaisons internationales en faveur à la veille de la naissance du parlant. Mais il n'en est pas non plus qui se soit aussi obstinément complu dans le tout venant de la production, plus soucieux de plaire aux commerçants que de se faire traiter de fou en laissant voir que les lauriers de Gance, de Marcel L'Herbier, de Jean Epstein, l'empêchaient de dormir. Une fois pourtant, une seule, au cours de ces huit années, il a choisi un sujet supérieur, un vraiment beau sujet : *Poil de Carotte* de Jules Renard (1925). Mais en dépit de la valeur du sujet et de la qualité de l'interprétation qui réunit Henry Krauss (M. Lepic), Charlotte Barbier-Krauss (Mme Lepic), André Heuzé (Poil de Carotte), Fabien Haziza et Suzanne Talba, ce ne fut qu'un film honnête, à peine supérieur à tous ceux que Duvivier signa dans cette période de sa carrière et n'annonçant en rien l'espèce de chef-d'œuvre qu'il tirera du même sujet quand il le reprendra pour le traiter en parlant. Par là, *Poil de Carotte* mérite d'être regardé comme la page la plus significative de l'œuvre considérable numériquement et à peu près inexistante cinématographiquement que Julien Duvivier accumula de 1922 à 1929, celle qui symbolise l'ensemble de cette œuvre, car c'est seulement lorsque le film disposera de la parole que Duvivier dotera le cinéma français d'œuvres ayant une personnalité et dont il y aura à dire plus que de la plupart de celles de ses confrères.

Jean Benoit-Lévy

Tout proche de Julien Duvivier se trouve au cours de cette période Jean Benoît-Lévy. Celui-ci a pourtant eu des débuts beaucoup moins faciles et plus prudents aussi. Neveu d'Edmond Benoît-Lévy qui joua un rôle important dans la vie cinématographique française particulièrement au cours des années 1900-1915 (1), il avait pris l'initiative de faire participer le cinéma à la célébration du centenaire de Pasteur (1922). Et sur un scénario à la fois respectueux et pittoresque d'Edmond Epardaud, il avait entrepris un film dont il avait confié la réalisation à Jean Epstein tout en en gardant la direction artistique. Mais cette collaboration ne s'était pas renouvelée : car, afin de réaliser *L'Auberge Rouge* pour Pathé, Jean Epstein s'était séparé de lui en lui laissant sa sœur Marie-Antonine, qui allait devenir pour lui une collaboratrice fidèle et précieuse. Mais cinq années allaient s'écouler avant que de cette collaboration le grand public eût une nouvelle preuve, car insuf-

(1) *V. p. 109-114.*

fisamment confiant en lui-même, Jean Benoît-Lévy hésita longtemps avant de se lancer dans la mise en scène et cinq années durant il satisfit son amour du cinéma en réalisant des films documentaires en tous genres (1) puis en 1927, Marie-Antonine Epstein lui ayant fourni un scénario qui lui plut il se décida à sauter le pas et réalisa *Ames d'Enfants*. L'année suivante, ce fut *Il était une fois trois amis* puis en 1929 *Peau de pêche* dont les principaux rôles étaient tenus par Denise Lorys, Maurice Touzé, Simone Mareuil et le petit Jimmy (2) et *Maternité* avec pour interprètes Rachel Devirys, Andrée Brabant et Pierre Hot, deux films où il retrouvait la collaboration de Marie-Antonine Epstein dont il avait été privé pour *Il était une fois trois amis*. Cette production où se laissent voir des préoccupations morales sinon sociales se recommande par une mise au point parfaitement consciencieuse et, en ce qui concerne les personnages enfantins, par une délicatesse bien féminine qui peut être regardée comme la part personnelle de collaboration de Marie-Antonine Epstein, toutes qualités que l'on se plaît à regarder comme les signes annonciateurs de celles qui feront de *La Maternelle* un des premiers grands films parlants français. Mais avant *La Maternelle*, Jean Benoît-Lévy n'est qu'un jeune metteur en scène qui cherche sa voie. Sans doute ne la cherche-t-il pas dans l'adaptation des romans d'Henry Bordeaux ou de Ludovic Halévy comme Julien Duvivier, mais étant donné qu'il ne la trouvera qu'avec *La Maternelle* où il eut, comme dans les meilleurs de ses films muets, la collaboration de Marie-Antonine Epstein, on est peut-être en droit de se demander ce qui serait arrivé si celle-ci avait suivi son frère au lendemain de *Pasteur*.

André Berthomieu

Sans plus de difficultés et sans plus de prétentions que Duvivier, André Berthomieu débuta en 1928 par un petit film dont René Lefèvre (3) tenait le principal rôle : *Pas si bête* auquel succéda l'année suivante *Ces dames aux chapeaux verts* avec René Lefèvre, Jean

---

(1) *V. p. 443.*

(2) *Le petit Jimmy se tailla un succès personnel dans ce film en se livrant à une imitation de Maurice Chevalier où il déploya beaucoup de malice et de fantaisie. Après une pause de plusieurs années, le petit Jimmy a reparu sur les écrans sous le nom de Jimmy Gaillard dans l'emploi de jeune premier comique.*

(3) *A cette époque, René Lefèvre orthographiait encore son nom René Lefebvre.*

Dehelly, Alice Tissot, Thérèse Kolb, Gina Barbieri et Simone Mareuil. Il avait trouvé sa voie et l'on doit lui rendre cette justice que, l'ayant trouvée, il sut s'y tenir sans effort.

Des noms a retenir

Et maintenant, voici cinq noms de débutants des années 1928-29 qui ne cesseront de grandir et que l'on retrouvera plus ou moins rapidement au premier rang des réalisateurs français de films parlants : Georges Lacombe, Pierre Chenal, Jean Dréville, Marc Allégret et Marcel Carné. Ces cinq jeunes hommes ont débuté modestement dans le rayon des « documentaires » : Pierre Chenal avec un reportage sur la vie des studios : *Paris-Cinéma* ; Georges Lacombe avec un autre reportage, *La Zone*, où toute la misère des clochards et des gagne-petit dont la vie se déroule aux portes de Paris était reproduite avec autant d'intelligence que de sensibilité et surtout avec un sens du pittoresque plein de promesses, reportage auquel succéda l'année suivante, *Bluff*, petite comédie sans grande personnalité dont Albert Préjean était la vedette ; Jean Dréville avec un documentaire remarquable, *Autour de l'Argent*, tourné en marge du film de Marcel L'Herbier, puis avec *Vive la Foire !* fait en collaboration avec Michel Gorel et Abric (1929) et *Quand les blés se courbent* ; Marc Allégret en rapportant du voyage qu'il avait fait en Afrique avec son oncle André Gide un fort intéressant *Voyage au Congo* et Marcel Carné, lauréat d'un concours de critique organisé par « Cinémagazine » (1), avec un véritable petit chef-d'œuvre d'observation mi-ironique, mi-attendrie conçu et exécuté comme en se jouant par un Parisien connaissant admirablement sa ville et les mœurs de ses habitants : *Nogent, Eldorado du Dimanche*.

Il serait certes facile de se montrer bon prophète rétrospectivement en affirmant que, dès leur premier tour de manivelle, ces cinq jeunes gens laissèrent voir assez de qualités pour qu'on pût y discerner les prémices de leur future carrière et précisément les qualités qui allaient s'affirmer dans leurs œuvres à venir et constituer leur personnalité. Une telle affirmation serait trompeuse, car il semble bien que c'est seulement dans *Nogent, Eldorado du Dimanche* que l'on distingue certaines des qualités qui marqueront *Le jour se lève*, notamment cette connaissance, à base de sympathie, de l'âme parisienne, faubourienne. Mais ce que de façon générale, on peut, sans crainte de se tromper, dire

---

(1) *Un autre lauréat de ce concours fut Robert Vernay que l'on retrouvera lui aussi comme réalisateur lorsque le film sera devenu parlant.*

de ces cinq débutants c'est que contrairement à Duvivier, à Benoît-Lévy et à Berthomieu, ils avaient fait leur éducation dans les milieux de « l'Avant-Garde » et qu'ils n'ignoraient rien de ce qui constituait la vérité cinématographique selon Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein et Germaine Dulac.

Les deux dernières années du cinéma muet virent encore naître quelques nouvelles vocations, notamment celles de Jacques de Casembroot qui, en 1929, réalisa un film sobre et non dénué d'émotion : *Les Taciturnes* avec Jean Dehelly et Michèle Verly ; de Jacques Séverac et J. Berliet qui, la même année, présentèrent *L'âme du bled* ; et surtout de Jean Gourguet qui avec *Rayon de Soleil* (1928) dont Georges Péclet et Mona Goya étaient les interprètes et avec *L'Escale* (1929), dont Ginette Maddie et René Ferté tenaient les principaux rôles, montra assez de qualités pour qu'on ne soit pas étonné de le voir continuer à exercer, de façon intermittente il est vrai, son activité sous le règne du parlant ce qui est aussi le cas de René Le Hénaff qui débuta en 1929 en donnant en collaboration avec François Mazeline *Frivolités* qu'interprétaient Geneviève Cargèse, Jacqueline Lenoir (1) et Hiéronimus.

Ainsi s'achève l'histoire du cinéma muet français. Jusqu'au dernier jour, il aura vu venir à lui des recrues enthousiastes et courageuses dont il n'utilisera pas le talent ni le dévouement, mais qui seront les premiers serviteurs — et souvent les plus utiles — du cinéma parlant.

(1) *Jacqueline Lenoir ne reparaîtra plus sur les écrans. Elle deviendra journaliste et ne s'intéressera plus au cinéma qu'à titre de critique. Après diverses collaborations, elle deviendra rédactrice en chef de l'hebdomadaire « Gavroche » (1944).*

7

LES DOCUMENTAIRES

On a souvent dit que le Documentaire était la meilleure école où un aspirant réalisateur de films puisse apprendre son métier ou du moins se familiariser avec certains éléments matériels de ce métier. Il est difficile de contester l'exactitude de cette affirmation quand on sait que des hommes comme Marcel Carné, Marc Allégret, Pierre Chenal, Georges Lacombe, Jean Dréville qui inscriront leurs noms en tête ou en un rang fort honorable sur la liste des metteurs en scène français de films parlants ont donné les premiers témoignages de leur activité dans le domaine du « documentaire ».

Mais le « documentaire » n'est pas seulement une école et une introduction. Il est aussi une fin et il ménage à ceux qui le cultivent assez de satisfactions pour qu'ils n'éprouvent pas le besoin d'aller en chercher en d'autres domaines. Il arrive même que des hommes qui ont débuté dans la réalisation de films spectaculaires et même qui y ont eu une activité durable et une réussite enviable changent leur fusil d'épaule pour se consacrer provisoirement et même définitivement au « documentaire ».

Jean Painlevé

Ce fut le cas de Jean Painlevé qui, après avoir, en collaboration avec René Sti, dirigé pour la Société des Ciné-Romans, la réalisation d'un film des plus populaires *L'Inconnue des six jours* dans lequel — c'était la seule originalité du film — il tenait un rôle avec, à ses côtés, Michel Simon (1926), abandonna le studio pour le laboratoire et se lança dans la production patiente de petits films aussi intéressants du point de vue scientifique que du point de vue cinématographique. *La Pieuvre*, *Le Bernard l'Hermite* présentés sur les écrans des studios d'avant-garde à côté des films les plus audacieux, y connurent le même succe qu'eux, y suscitèrent au même point que les meilleurs d'entre eux l'enthousiasme des amateurs de « cinéma pur ». Et en même temps, Jean Painlevé recevait l'approbation des hommes de science à qui il apportait les documents les plus propres à faciliter leurs observations.

Ce faisant, il ramenait l'appareil de prises de vues dans une de ses voies naturelles, la seule qu'eussent envisagée les frères Lumière, celle dont il s'était le plus délibérément écarté, malgré les efforts et les travaux d'hommes comme le docteur Comandon. Ayant tâté du « documentaire » Jean Painlevé ne revint jamais au film spectaculaire : une *Inconnue des Six-Jours* lui suffisait et patiemment, courageusement, sans aide ni encouragement il continuera, quand le film parlera, l'œuvre commencée au crépuscule du cinéma muet et qui s'avérera — déceptions et admirations mêlées — une des plus intéressantes et des plus importantes qui puissent être inscrites à l'actif du cinéma français.

Léon Poirier

Le cas de Léon Poirier démontre peut-être encore plus nettement quelle attraction le « documentaire » peut exercer sur un esprit curieux. De *Narayana* à *Jocelyn* et du *Penseur* à *Geneviève*, Léon Poirier avait connu assez de succès de qualité pour ne pas pouvoir être soupçonné de chercher la réussite dans un genre auquel il n'avait pas encore sacrifié et que l'on pouvait être tenté de croire plus facile. Le « documentaire » n'est pas plus facile que le film spectaculaire, car ainsi que le fait fort justement remarquer Pierre Leprohon, « enregistrer des vues et faire un film sont deux choses absolument différentes. Un documentaire et surtout un documentaire de voyage demande une science réelle de cinéaste, un sens cinématographique au moins égal à celui qu'exige toute production romanesque (1). »

De cela on ne semblait pas se rendre très nettement compte et c'est sans doute pour le démontrer que Léon Poirier, intelligent, entreprenant et rêvant, depuis le jour où il avait mis pour la première fois les pieds dans un studio, d'un cinéma meilleur artistiquement et socialement, c'est-à-dire plus utile, avait accepté l'offre que lui avaient faite Georges Haardt et Louis Audouin-Dubreuil, de l'emmener avec eux à bord d'une des autos-chenilles avec lesquelles ils se proposaient de traverser l'Afrique du nord au sud. Léon Poirier ne sous-estimait pas les difficultés de l'entreprise dans laquelle il se lançait, mais elles ne l'effrayaient pas, car il avait des vues très nettes sur le travail qu'il voulait faire et il savait qu'un « film exotique ce n'est pas un scénario qu'on emporte dans ses bagages » mais « une œuvre que l'on construit en route, avec les paysages que l'on rencontre, les caractères qu'on analyse, les incidents que l'on note ».

---

(1) *Pierre Leprohon : « L'Exotisme et le Cinéma » (Susse Edit. Paris 1945).*

Le film fut présenté à l'Opéra sous le titre *La Croisière Noire* le 4 mars 1926. Ainsi que le dit Pierre Leprohon, « Léon Poirier avait su bâtir son film. Il avait su voir et retenir, des mille spectacles offerts à son objectif au cours de ce raid, ce qui était le plus caractéristique et aussi le plus spécialement cinématique... De cet ensemble disparate, de cette matière presque trop riche », il avait su dégager « les traits essentiels et les rendre sensibles » (1). Ainsi son film dépassait « ce qui est le propre du documentaire bien fait, sa valeur de document pour atteindre à une qualité d'émotion et de rythme qui le place comme le film romanesque sur le plan de l'art (2). »

De cette expédition, la plus importante de toutes celles auxquelles eût jusqu'alors participé le cinéma, Léon Poirier rapporta, outre *La Croisière Noire*, deux films plus courts et plus particulièrement pittoresques dont l'un qu'il avait agrémenté de quelques scènes dans lesquelles paraissaient Laurence Myrga et Suzanne Bianchetti fut projeté au Studio des Ursulines sous le titre *Amours Exotiques* (3).

En Afrique et en Asie

La Croisière Noire était le fruit de la seconde expédition Citroën à travers l'Afrique mais la première avait eu aussi son collaborateur cinématographique en la personne de Paul Castelnau qui en avait rapporté deux films moins importants mais d'un indiscutable intérêt eux aussi : *La Traversée du Sahara en auto-chenille* où se trouvent relatées toutes les péripéties du périple que la mission avait effectué de Touggourt à Touggourt de décembre 1922 à mars 1923 et *Le Continent mystérieux* (4).

Il est impossible de quitter l'Afrique sans citer *Razaff le Malgache* rapporté de Madagascar par J. d'Esme et monté par A. Legrand, et sans dire quelques mots du *Voyage au Congo* que Marc Allégret qui

---

(1), (2) *Pierre Leprohon : « L'Exotisme et le Cinéma ».*

(3) *Ce voyage fit sur l'esprit de Léon Poirier une impression assez profonde pour qu'il éprouvât le désir de situer dans un cadre africain l'action d'un nouveau film. C'est de ce désir que naquit* Caïn, Aventure des mers exotiques *qu'il réalisa aux débuts du parlant.*

(4) *L'Afrique attira vers la même époque de nombreux cinéastes qui en rapportèrent des films intéressants parmi lesquels il convient de citer* Les Mystères du Continent noir, *tourné au cours du voyage de la mission Gradis-Delingette dans la région du Tchad, qui contenait un passage remarquable sur la maladie du sommeil ;* Le Désert vaincu, *illustration du raid de Tragin et Duverne de l'Atlas à la Mer Rouge ;* Le Raid Paris-Le Cap-Paris *de R. Cohendy.*

avait accompagné André Gide en Afrique réalisa en 1927, effectuant ainsi ses débuts dans la carrière cinématographique où il devait se faire assez rapidement une place enviable (1). C'est un film de promeneur plus que d'explorateur ou même de voyageur qui ne fouille pas profondément et se contente de poser un regard amusé et nonchalant sur les spectacles qui s'offrent à lui, s'attachant « au côté plastique des types indigènes plutôt qu'à la faune, aux paysages ou aux mœurs du pays. La beauté des attitudes, les corps magnifiques des noirs, certaines danses rythmées avec la violence propre à la race, demeurent comme l'indice du grand film ethnologique que l'on pourrait réaliser sur les noirs (2). »

Un autre cinéaste non moins important que Léon Poirier a lui aussi laissé voir tout l'intérêt qu'il portait au documentaire. C'est Jacques Feyder qui, parti pour l'Indo-Chine afin de préparer la réalisation du film qu'il voulait tirer du roman de Pierre Benoît *Le Roi Lépreux* — projet auquel il dut renoncer — en rapporta un petit documentaire pittoresque *Au Pays du Roi Lépreux* pour lequel il avait eu pour collaborateurs Henri Chomette et Forster (1927) (3).

Retour en France

L'année suivante ce fut au tour de René Clair de mettre au service du « documentaire » les qualités de fantaisie qui caractérisent si heureusement sa personnalité dans un petit film sur la Tour Eiffel, intitulé tout modestement *La Tour* dans lequel grâce à une série de truquages ingénieux tous les détails des travaux qui ont permis au populaire édifice de s'élever plus haut que tout autre dans le ciel parisien sont reproduits sur l'écran avec la même certitude, la même exactitude que si le cinéma avait déjà existé à l'époque où l'Exposition de 1889 n'était encore qu'un projet. Film unique dont seul un Parisien amoureux de sa ville, à la fois poète et cinéaste, pouvait avoir l'idée.

---

(1) *V. vol. IV.*

(2) *Pierre Leprohon : « L'Exotisme et le Cinéma ».*

(3) *L'Indo-Chine n'a pas vu venir à elle autant de cinéastes que l'Afrique et cela n'a rien d'étonnant quand on sait que ce qui coûte le plus cher dans l'établissement d'un film c'est le temps. C'est ce qui amena, dès 1920, Albert Sarraut, alors Gouverneur général à créer un service cinématographique officiel qui, sous la direction de René Têtard, réalisa de nombreux films.*

Jean Benoit-Lévy

Enfin, auteur de grands films ayant consacré une partie de son activité et de son talent au « documentaire », non plus une fois au cours de sa carrière comme Léon Poirier, Jacques Feyder et René Clair, mais régulièrement, fidèlement, voici Jean Benoît-Lévy qui a partagé sa vie en deux parts à peu près égales dont l'une est entièrement absorbée par les soins que demande la réalisation de films documentaires, scientifiques et chirurgicaux, ce qui ne va pas sans apporter quelque gêne au développement de son activité d'auteur de films spectaculaires. Plus attentivement que tous autres Jean Benoît-Lévy a étudié le problème du film d'enseignement et d'éducation et il a produit un si grand nombre de films sur les sujets les plus divers — sanatoriums, préventoriums, maladies vénériennes, alcoolisme, hygiène, écoles de plein air, camps de vacances, agriculture, artisanat, écoles et enseignement professionnel, chirurgie et médecine — qu'il est impossible de seulement les citer tous. Pourtant il convient de faire un sort particulier à *La Future Maman* avec la collaboration du docteur Devraigne, *La Production laitière* en collaboration avec le professeur Bordas et Jean Giroux, *La Technique des Autopsies* avec la collaboration du professeur R. Leroux, les films d'*Obstétricie Opératoire* du docteur Porte, *La Source, Prospérité* qui montre les avantages de l'équipement électrique de la maison et de la ferme familiale qui, tous, peuvent être regardés comme des modèles du genre.

Les autres bons serviteurs du « documentaire », véritables spécialistes de ce genre intéressant mais ingrat et qui lui sont assez dévoués pour ne pas être tentés de lui faire des infidélités sont nombreux et il serait fastidieux de les énumérer tous. Pourtant, parmi ceux qui ont marqué quelque originalité ou quelque initiative intéressante dans l'exercice d'un métier d'autant plus difficile qu'il n'a pas les débouchés auxquels il a droit, il convient de citer : J.-C. Bernard qui, seul ou avec la collaboration de Matras, réalisa un grand film dont l'aviateur Marcel Doret était le héros : *Le Roi de l'acrobatie aérienne*, puis *Aérodrome flottant, Eperons d'Or* (film sur l'école de Saumur) ; J.-K. Raymond-Millet qui, dans plusieurs films comme *France-Congo sur un cargo, Le Port de Bordeaux, L'industrie tonnelière* laisse voir les qualités d'intelligence, d'ingéniosité et le savoir-faire qui, sous le règne du parlant, feront de lui un des meilleurs spécialistes du documentaire ; André Chomel qui, avec *La Guadeloupe* et *La Martinique* jette les bases d'une importante production coloniale ; Lucie Derain qui, abandonnant pour un temps le journalisme, réussit un très agréable film sur Paris :

Harmonies de Paris ; Etienne Lallier qui, avec *Croisière en Norvège*, débute dans une carrière où il s'élevera très vite au premier rang ; Paul Castelnau et J. Mandement : *La Terre de feu* ; Marcel Sauvage et J.-G. Auriol : *Paris-Port* ; A.-P. Antoine : *Chez les mangeurs d'hommes* ; A. Bayard : *Les pompiers de Paris* ; William Delafontaine : *Marine* ; Gaston Chelle : *Tourisme aérien* ; Arcy-Hennery : *A travers la Bretagne* ; H. Vorins : *Le Joyau des Césars*...

Le cinéma a l'école

Cette énumération de titres reflète bien le désordre qui régnait dans la production des documentaires alors qu'un programme rationnellement établi était nécessaire si l'on avait voulu tirer de cette branche de l'activité cinématographique le maximum de rendement. Mais pouvait-il en être autrement puisque nul n'avait pensé à regarder le cinéma comme un moyen d'enseignement, puisque l'écran n'avait trouvé sa place à côté du tableau noir ni à l'école, ni au lycée, ni à l'amphithéâtre. Et pourtant, dès 1911, un professeur de l'enseignement secondaire, M. Brucker, qui enseignait l'histoire naturelle au lycée Hoche à Versailles avait illustré ses leçons de quelques projections animées. Lentement, timidement, cet exemple avait été suivi et en 1913 le cinéma avait collaboré aux leçons de quelques esprits audacieux professant dans des lycées parisiens : Condorcet, Louis-le-Grand, Voltaire, Janson de Sailly, Fénelon, Jules Ferry ainsi qu'à l'école professionnelle de Vierzon. Dans ce domaine comme dans tous les autres, la guerre vint interrompre ces efforts et c'est seulement après l'armistice que de nouvelles expériences purent être entreprises. Celles-ci furent bientôt assez nombreuses et assez intéressantes pour que l'Etat consentît à les encourager en créant au Musée de l'enseignement une cinémathèque qui, en 1921, comptait sur ses rayons près de cent mille mètres de films qui alimentaient les séances de projection organisées notamment dans les écoles normales de l'enseignement primaire. C'est en 1921 aussi que le cinéma pénétra pour la première fois dans une école municipale, celle de la rue de Sambre-et-Meuse à Paris, grâce aux efforts de M. Morlé qui, ayant reçu un appareil de projection de M. Dubois, délégué cantonal, réussit à le faire installer aux frais de la ville et obtint des maisons Pathé et Gaumont les quelques films dont il avait besoin pour ses séances : victoire de la bonne volonté et de l'improvisation.

A peu près dans le même temps, une organisation qui déployait une grande activité dans les régions dévastées par la guerre, le « Foyer

civique » et qui avait fait ses preuves en donnant des séances à la fois instructives et récréatives aux enfants du Nord, du Pas-de-Calais, de la Somme et de l'Oise, étendait son effort à la région parisienne et projetait ses programmes devant les enfants d'une douzaine d'années de dix écoles de la ville de Paris et ces programmes étaient commentés par des conférenciers. De son côté, Edmond Benoît-Lévy décidait la Société Nationale des Conférences populaires à tenter une expérience du même genre. Cette expérience eut lieu le 23 janvier 1921 au cinéma Marivaux avec la collaboration d'un instituteur qui avait déjà fait une place à l'écran dans son école de la rue Etienne-Marcel. Devant les quinze cents enfants qui étaient accourus, fut projeté un programme qui comprenait, commentés par M. A. Collette, des films extrêmement variés : *Le Microscope, Les cellules végétales, Le Mont-Blanc, La Fabrication du verre, Mariages bretons, Mœurs et coutumes japonaises, La pêche aux harengs.* Le succès de ces diverses expériences fut tel et surtout la foi et la persévérance de ceux qui les avaient tentées furent telles que d'une part le conseil municipal de Paris, sur un rapport de Léon Riotor, vota une résolution tendant à l'organisation de séances cinématographiques pour les enfants des écoles publiques et à l'introduction de l'écran dans l'enseignement à tous les degrés et, d'autre part, la commission extra-parlementaire de l'enseignement commença de s'intéresser à la question. Mais celle-ci ne sortait toujours pas du domaine de la bonne volonté si ce n'est pour des manifestations isolées dues à des initiatives privées, celle par exemple de M. Fréchet, directeur de l'école Boulle qui accepta la collaboration de l'appareil de projection, celles encore des écoles professionnelles de jeunes filles de la rue Duperré et de la rue Ganneron. Mais tout cela ne représente pas une politique générale d'enseignement par le cinéma et nul ne pense à mettre en pratique le programme établi par M. Collette qui, dans le rapport qu'il avait rédigé pour la Commission extra-parlementaire, a très bien vu les avantages de l'enseignement visuel : « exciter la curiosité, éveiller, retenir et concentrer l'attention ; permettre de reculer à volonté les limites du champ d'observation ; résumer ou condenser des faits dont le développement ou la répétition exige un temps relativement long ; rendre possible l'étude collective des phénomènes d'ordre microscopique » et très sagement prévu que la projection cinématographique, ne se suffisant pas à elle-même, ne peut se substituer à la leçon orale dans laquelle elle doit se contenter de trouver place et qu'elle ne peut être utilisée que lorsque l'objet de l'étude ne peut être observé directement.

De son côté, un professeur de dessin, Adrien Bruneau, avait eu, dès 1920, l'idée d'utiliser le film pour l'enseignement du dessin et il avait organisé à l'usage de ses élèves de l'école des Arts décoratifs des

séances cinématographiques. Interviewé par Pierre Desclaux (1), Adrien Bruneau a fort bien expliqué les raisons auxquelles il a obéi en s'adjoignant la collaboration de l'appareil de projection : « Le modèle inanimé n'oblige pas l'élève à rechercher les profondes raisons d'un geste, du travail des muscles et l'incite souvent à copier sans avoir la curiosité de se rendre compte. Le modèle vivant pourrait être plus utile, mais la plupart du temps il ne garde pas la pose. Quelquefois même celle qu'il prend n'est pas exacte. L'élève, en la copiant, fausse son coup d'œil... Grâce au cinéma, je donne à mes élèves des modèles parfaits de vérité. La véritable méthode pour apprendre à dessiner est celle qui consiste à aller dans la rue le bloc à la main... Malheureusement cette méthode effraye les débutants... Ils sont comme paralysés. Il leur faut un certain entraînement qui est long. Le cinéma permet de triompher de cette timidité spéciale. Je fais projeter des films quelconques en salle demi-éclairée. Les élèves prennent des croquis. Pour les habituer, je varie la vitesse... Je les amène ainsi peu à peu à « croquer » le plus rapidement possible... Le ralentisseur nous rend de grands services... Un film est passé à l'allure normale sans que les élèves aient le droit de prendre des croquis. Puis je leur demande de réfléchir à ce qu'ils ont vu et de dessiner d'après le film qu'ils n'ont plus sous les yeux. Leur coup d'œil s'exerce de la sorte au point que, cet exercice étant répété fréquemment, ils parviennent à acquérir une excellente faculté d'observation et une parfaite sûreté de main. »

Cette initiative qui avait commencé par faire scandale s'imposa, mais elle ne fut en rien encouragée bien que le rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre des Députés, Pierre Rameil en eût officiellement constaté l'intérêt.

Adrien Bruneau avait eu l'idée d'utiliser le cinéma à l'enseignement du dessin. Le professeur Bidet, lui, avait pensé à utiliser le dessin animé dans l'enseignement et, dès 1920, il réalisait avec le dessinateur Monier une série de petits films de dessins animés expliquant le système des marées, ainsi que le fonctionnement des phares dans lesquels on peut voir l'origine de la fameuse série des « Trois minutes » qui, plus tard fournira à l'écran de véritables petits chefs-d'œuvre. En même temps la « Compagnie Universelle Cinématographique » que dirigeait l'ancien chef de la « Section photographique et cinématographique de l'Armée », Pierre Marcel faisait l'inventaire et établissait le répertoire de tous les films existant aussi bien à l'étranger qu'en France qui pouvaient servir à l'enseignement, travail considérable, mais indispensable, surtout tant

---

(1) *Pierre Desclaux : « Le Cinéma à l'Ecole des Arts Décoratifs »* (« *Cinémagazine* » *n° 1, 21 janvier 1921.)*

qu'un programme précis de production de films d'enseignement n'aurait pas été établi. La constitution de ce répertoire permit de se rendre compte que la plupart des maisons de production françaises, notamment l'Eclair, Gaumont avec la collaboration du Dr Legendre et Pathé avec celle du Dr Comandon avaient réalisé de nombreux films dont l'intérêt était considérable, mais qui étaient demeurés trop peu connus, car ils ne pouvaient trouver place dans les programmes ordinaires des salles de projection publique.

Le Dr Comandon

Le Dr Comandon notamment à qui, dès 1897, Charles Pathé avait fait une place dans ses vastes locaux de Vincennes pour y installer un laboratoire de recherches capables de faire servir le cinéma aux progrès de la science, s'était attelé à cette tâche passionnante avec une patience et une persévérance admirables et il avait réussi à ouvrir à l'objectif cinématographique des champs d'étude et d'activité entièrement nouveaux. C'est ainsi que, dès 1908, il avait pu combiner microscope et cinéma et filmer les microbes vivants les plus ténus. Plus tard il mit au point un appareil nouveau qu'André Debrie construisit et avec lequel il poursuivit ses études et travaux dans le laboratoire qu'il avait installé à Boulogne, à la Fondation Albert Kahn. C'est là, avec la collaboration de son assistant Fonbrune et grâce à l'appareil construit par André Debrie, lequel permettait la prise de vues à des cadences variant d'une image toutes les cinq minutes à quarante images par seconde et bientôt même à deux cent cinquante images par seconde, qu'il réussit à cinématographier des faits biologiques jusqu'alors inconnus.

Pierre Noguès et Lucien Bull

Parallèlement aux travaux du Dr Comandon, l'Institut Marey dirigé par Pierre Noguès, abritait les recherches que son sous-directeur Athanasiu puis le professeur Lucien Bull menaient dans le domaine du « ralenti » et de « l'accéléré ». Allant plus avant dans la voie ouverte par Marey, Pierre Noguès enregistra des « ralentis » décomposant l'effort d'un athlète, les pas d'une danseuse ou renouvelant les expériences de Marey « le vol des oiseaux » ou la chute d'un chat qui, lâché dans le vide les pattes en l'air, réussit instantanément le rétablissement qui lui permet d'atteindre le sol les pattes les premières. Dès 1903, l'Institut disposait d'un appareil imaginé par Athanasiu, capable

d'enregistrer une suite d'images en un temps inférieur à celui de la vision humaine : cent vingt à cent quarante images par seconde. Avec cet appareil avaient été réalisées deux petites bandes qui furent présentées à un Congrès tenu à Bruxelles en 1904. En 1911, le nombre des images enregistrées était porté à deux cent quarante puis à deux cent cinquante, ce qui permit, pendant la guerre, d'étudier de façon fort intéressante certains problèmes de balistique pour les pièces de gros calibre. De son côté, dès 1903, le professeur Bull avait l'idée d'utiliser pour l'enregistrement des images les étincelles électriques qui produisent une lumière beaucoup plus vive que celle du soleil et il arriva ainsi à enregistrer deux à trois mille images par seconde, puis bientôt douze mille. Malheureusement, ce procédé ne pouvait être utilisé qu'en laboratoire et ne permettait pas la prise de vues en plein air. C'est à lui que l'on doit des films vraiment féeriques montrant aussi bien le vol d'une libellule dans tous ses détails que l'éclatement d'une bulle de savon ou la traversée d'une planche par une balle de revolver. Ces films dont on a dit qu'ils étaient de « l'Ultra-Cinéma » présentaient, sans que leur auteur y eût seulement pensé, un tel attrait spectaculaire qu'ils trouvaient tout naturellement place sur l'écran des studios d'« Avant-garde » où ils connaissaient autant de succès que les plus audacieux des films de « cinéma pur ».

Au Service de la Science...

Ces recherches et ces travaux étaient d'un intérêt tel qu'ils avaient fini par faire comprendre aux pouvoirs publics que le cinéma n'était pas seulement une attraction foraine et, en 1917, lors de la création du Sous-Secrétariat des Inventions, Etudes et Expériences techniques par Paul Painlevé, J.-L. Breton qui en avait reçu la direction avait immédiatement adjoint à ses services une « section de cinématographie technique », dont le premier objet avait été l'enregistrement de certaines expériences et du fonctionnement de certains appareils. Le « ralenti » et « l'accéléré » tenaient naturellement une grande place dans la réalisation de ces films et c'est là que furent tournées les bandes concernant la balistique dont il est parlé plus haut. Mais le service ne se contenta pas de ces films de caractère scientifique et expérimental, il réalisa également des bandes devant servir à l'enseignement des jeunes recrues et des troupes américaines, et qui, accompagnant les leçons et les conférences, montraient le maniement des armes en tous genres, les nouvelles méthodes de combat, de camouflage et de protection contre les gaz. Au lendemain de l'armistice, le Sous-Secrétariat des Inventions fut transformé en une « Direction des Recherches

134. Un truquage de *La Cité Foudroyée*, de Luitz-Morat

135. Une scène des *Mystères de Paris*, de Charles Burguet *(au centre : Georges Lannes, Andrée Lionel et Suzanne Bianchetti)*.



136. Jean Painlevé et Michel Simon dans une scène de *L'Inconnue des Six-Jours*, de René Sti.



137. Dimitri Kirsanoff et Nadia Sibirskaïa.

138. Une scène de *L'Agonie des Aigles*, de D. Bernard-Deschamps, à Fontainebleau, dans la Cour des Adieux *(Séverin-Mars : Napoléon)*.

Scientifiques » dépendant du Ministère de l'Instruction Publique et « le Service de cinématographie technique » fut confié au Dr Comandon qui, lui donnant une orientation plus pratique, réalisa avec la collaboration de M. Frois des films pouvant servir à la formation professionnelle des ouvriers de l'usine et des techniciens de l'industrie, et avec la collaboration du professeur Perrin, des bandes très intéressantes de micro - cinématographie. Poussant de plus en plus avant, le Dr Comandon réussit, en 1924, à établir une collaboration entre le cinéma et la radioscopie, comme il en avait établi une entre le cinéma et la microscopie et avec la collaboration du Dr Lomon il établit, le premier, une série de petites bandes montrant à l'allure normale le fonctionnement du cœur humain.

...DE L'AVIATION ET DE LA POLICE

A la même époque, c'est-à-dire en 1920, un constructeur, Edmond Douheret,qui apportait tous ses soins à la mise au point d'un hélicoptère, demandait à l'appareil cinématographique de l'aider dans ses travaux. Quant à la Préfecture de Police, elle n'avait pas attendu si longtemps et c'est dès 1914 qu'elle avait commencé d'utiliser l'appareil de projection à son « Ecole pratique et professionnelle » créée par le préfet Hennion et que dirigeait M. Peyrot des Gachons. Toute une série de petites bandes avait été réalisée avec la collaboration de la maison Pathé montrant comment les agents doivent se comporter dans les différentes circonstances où ils sont appelés à intervenir : attroupements, rixes, filatures, enquêtes, arrestations, etc. Le triomphe de cette production fut une nouvelle version de la fameuse *Histoire d'un Crime* qui avait fait la célébrité de Zecca. Mais cette fois le film avait été tourné avec le seul souci de l'exactitude et c'était un véritable documentaire dont la valeur éducative n'était pas niable. En 1920, la Préfecture de police demanda au cinéma de l'aider à éduquer non plus ses agents, mais les civils et elle réalisa un petit film qui, sous le titre *Le Bon et le Mauvais Piéton*, prétendait à faciliter la circulation dans les rues de Paris (1).

Ainsi le cinéma enfonçait certaines des portes derrière lesquelles il pouvait tenir un rôle d'informateur, de vulgarisateur et même d'éducateur mais il y en avait encore quelques-unes qui restaient obstinément closes devant lui. C'est ainsi par exemple que si l'Institut

(1) *En 1914, un candidat aux élections législatives se servit du cinéma dans sa campagne électorale et fit faire un petit film desservant son adversaire.*

Océanographique, devant l'affluence de spectateurs qu'attiraient les films du Prince Albert de Monaco montrant la vie sous-marine, croyait au cinéma éducateur et scientifique, si cette foi était partagée par l'Ecole normale supérieure, par le Collège de France, l'Ecole de pharmacie, l'Institut catholique, c'était avec ironie que l'idée d'utiliser le cinéma pour l'enseignement était accueillie par l'Ecole polytechnique et avec scepticisme par la Sorbonne dont les professeurs semblaient peu disposés à se laisser déposséder par lui d'une part de leur prestige. Quant à l'Institut agronomique, non seulement il montrait peu d'enthousiasme, mais encore il accusait les films éducateurs et scientifiques de fausser l'esprit des élèves. C'était tout particulièrement les films montrant la germination d'un haricot ou la naissance d'un épi de blé qui lui paraissaient dangereux. « Cela confine à la fantasmagorie ! » s'écriait un de ses professeurs interviewé par un journaliste cinématographique (1), sans se rendre compte que ce cri était tout à l'éloge du cinéma et que, loin d'être un grief contre celui-ci, il était un aveu d'impuissance de la part de celui qui, en le poussant, se reconnaissait incapable d'utiliser l'instrument et le document que la science mettait à sa disposition.

Ce scepticisme, cette hostilité même, ce n'était pas seulement à l'Ecole polytechnique et à l'Institut agronomique qu'ils sévissaient et le cinéma s'y heurtait trop souvent dans les bureaux où auraient pu être prises des décisions capables d'influencer heureusement son évolution. Le problème du « Cinéma à l'Ecole » ne reçut donc pas de solution et le film d'enseignement ou plus simplement de documentation et d'information resta abandonné à la bonne volonté de quelques hommes qu'il intéressait et qui croyaient pouvoir faire œuvre à la fois utile et artistique en réalisant des films comme *La Croisière Noire* d'une part ou encore comme *Mor Vran* et *Finis Terrae* dont Jean Epstein a fait des documents beaucoup plus qu'un spectacle, et d'autre part comme *La Pieuvre* et *Le Vol de la Libellule.*

---

(1) *P. Desclaux : « Aurons-nous, un jour, un cinéma scientifique ? » (Cinémagazine n° 10, 1921.)*

8

LES VEDETTES

La vedette tient un rôle trop important dans la vie cinématographique pour qu'il ne lui soit pas fait une place personnelle dans un ouvrage où l'on cherche à fixer l'évolution de l'art cinématographique.

La vedette est-elle un bien ou un mal ? Rapporte-t-elle aux films dans lesquels elle paraît plus qu'elle ne leur coûte ? Et au delà de ces films, s'inscrit-elle à l'actif ou au passif du cinéma lui-même, tant artistiquement que commercialement ? Depuis près de cinquante ans qu'elle est posée, cette question n'a pas reçu de réponse et elle n'est pas près d'en recevoir une qui soit convaincante. Si la vedette avait existé dans la Grèce du VIe siècle avant notre ère, c'est en effet bien probablement elle qu'Esope aurait choisie pour objet de son apologue et, suivant le point de vue d'où l'on examine le problème, on peut dire de la vedette qu'elle est à la fois la perte et le salut du cinéma. Pour le producteur et surtout pour le distributeur de films, pas d'espoir en dehors de la vedette : c'est elle la pièce maîtresse de la construction que constituent la production et le lancement de tout film, puisque pour le premier c'est en face de son nom qu'est inscrite la somme la plus forte du devis et que, mieux encore, c'est ce nom qui décide le second à s'intéresser à l'affaire, car il sait ou croit savoir tout ce que ce nom lui rapportera. Qu'il n'y ait jamais d'erreur dans ces estimations et hypothèses, personne n'oserait l'affirmer, mais le système n'en continue pas moins à être regardé comme le seul valable aussi bien par les producteurs que par les distributeurs.

Les choses étant telles, le point de vue artistique est naturellement trop souvent relégué au second plan quand il n'est pas délibérément sacrifié et c'est assez rarement qu'une vedette est choisie parce qu'elle est la plus capable de tenir, à la satisfaction de l'auteur ou du simple bon sens, le rôle pour lequel elle est engagée. Ce n'est donc pas parce qu'elle est insuffisante dans l'interprétation de ce rôle que la vedette est artistiquement dangereuse, mais parce que, à cause d'elle — quand ce n'est pas par elle — les scénarios sont remaniés, les personnages modifiés et finalement l'œuvre tout entière entraînée dans un sens différent de celui que l'auteur lui avait donné. Mais ces dangers sont niés par les partisans de la vedette qui prétendent que s'ils existent, ils

sont compensés — et largement — par les avantages publicitaires et pécuniaires que représente pour un film la présence d'une vedette.

Par ailleurs, la vedette, par tout le bruit, tout le déplacement d'air que provoque le moindre de ses gestes, par toutes les complaisances dont elle est, même sans le vouloir, l'objet, notamment de la part de la presse, crée autour du film qui utilise son pouvoir d'attraction une atmosphère dont le moins qu'on en puisse dire est qu'elle n'est faite ni pour contribuer à la valeur artistique de l'œuvre ni pour rehausser l'opinion que l'on est en droit de se faire du cinéma et du monde cinématographique. Aller voir un film pour sa vedette est une attitude qui peut évidemment être regardée comme ne dénotant pas un très grand ni très intelligent amour du cinéma, mais dont le cinéma pourra peut-être profiter par ricochet comme le théâtre a finalement profité de la curiosité de tous ceux qui sont allés voir ou revoir *Phèdre* pour Rachel ou Sarah Bernhardt, *Bérénice* ou *Andromaque* pour Bartet, *Cinna* pour Talma et *Œdipe Roi* pour Mounet-Sully. Mais se ruer au dernier film de Rudolf Valentino ou, plus simplement encore, aller voir Fatty au Bijou-Palace sans même se préoccuper du titre du film dans lequel le gros homme paraît et encore moins, bien entendu, de l'auteur de ce film voilà qui juge l'intérêt que les foules portent aux spectacles de l'écran et du même coup leur intelligence, mais voilà aussi qui finalement rabaisse le cinéma au niveau d'une attraction foraine : cercle de la mort, femme à barbe ou veau à cinq pattes.

Il est juste de reconnaître que c'est surtout et tout d'abord dans le cinéma américain que la vedette s'est imposée : elle y est devenue un véritable système, une sorte d'institution sacrée sur laquelle nul n'oserait porter une main sacrilège, ce qui met en évidence combien il entre de considérations commerciales dans l'emploi de la vedette puisque, à l'époque où le règne de celle-ci s'instaura, l'Art ne tenait que bien peu de place dans les préoccupations des industriels du cinéma américain. Quant au cinéma français, si influencé qu'il ait été par son grand concurrent — son vainqueur — d'outre-Atlantique, il ne s'est pas laissé aller aussi inconsidérément ni aussi rapidement au culte de la vedette. Et pourtant, contrairement à ce que l'on croit le plus souvent, la vedette n'est pas née en Amérique mais en France. Avec Max Linder. Mais c'est seulement lorsque New-York lui eut imprimé sa marque et que, baptisée « Star », la vedette fit une entrée tumultueuse sur les écrans et dans la presse de la vieille Europe que l'on s'aperçut vraiment de sa véritable personnalité et de son importance (1).

(1) *En même temps qu'en Amérique, la vedette prit une très grande importance en Italie (1915-1920). On verra dans le deuxième volume de cet ouvrage le rôle néfaste que la vedette joua alors dans la vie cinématographique italienne.*

Des années durant, les films français s'étaient passés de vedette. Georges Méliès qui, ne dépendant que de lui-même, aurait pu se donner toute l'importance d'une vedette, puisqu'il avait dans les films dont il était à la fois l'auteur, le réalisateur, le principal acteur, le producteur, le distributeur, la même importance que plus tard Charlie Chaplin dans les siens, n'y pensa jamais. Il ne pensa même pas — et peut-être y eut-il plus de mérite — à mettre en évidence sa principale interprète, celle qui devait devenir sa femme en 1927, Jeanne d'Alcy. C'est qu'à cette époque, on ne croyait pas qu'un film tirât sa valeur d'un acteur — encore moins qu'un film ce pût n'être qu'un acteur — et l'anonymat était rigoureusement de rigueur. Rien de plus juste car on ne voit pas quel est l'acteur qui aurait eu de quoi se vanter de tenir un rôle dans *Les Méfaits d'une tête de veau* ou dans *La Course aux chapeaux*. Cette discrétion de bon goût disparut, nous l'avons dit lorsque les sociétaires de la Comédie-Française firent leur apparition au studio (1). Mais à tous les inconvénients qui résultèrent pour le cinéma de cette entrée des comédiens de Molière dans sa vie et qu'elle que fût la publicité immédiatement organisée sur leurs noms, ni Mounet-Sully, ni Le Bargy, ni Albert Lambert — et encore moins, on le pense bien, Mme Bartet — ne furent des vedettes dans le sens complet du mot : on les mettait « en vedette » dans les films où ils avaient un rôle, ils tenaient à ce que cette légitime satisfaction leur fût accordée mais jamais — à l'exception de Mounet-Sully, qui tournant dans *Œdipe*, exigea, on le sait, de jouer la grande scène du début telle qu'il avait l'habitude de la jouer sur les planches de la Comédie-Française, c'est-à-dire en récitant sans en omettre une syllabe le long monologue que cette scène comporte — jamais ils n'eurent l'importance dans le travail ni l'influence sur l'orientation de l'œuvre qui caractérisent les vedettes.

Naissance de la Vedette

Avec Max Linder les choses changèrent : porté, puis grisé et de plus en plus par son succès, Max Linder, sans jamais être son propre metteur en scène, commença à intervenir dans la confection des scénarios qu'il allait avoir à interpréter, ainsi que dans leur réalisation. Il avait des idées, il tenait à ce qu'elles fussent utilisées et il trouva en ses metteurs en scène — Nonguet, Monca, Gasnier — des oreilles attentives. Il fut écouté : l'action de la vedette commençait à se faire sentir. Vedette, Max Linder le fut encore plus largement, plus nettement dans ses rap-

---

(1) *V. p. 115.*

ports avec son employeur qui, excellent commerçant lui accorda dans son budget comme sur ses affiches l'importance correspondant à celle des bénéfices qu'il lui faisait encaisser. Le jour où Max Linder plaça Charles Pathé devant ce dilemme : « Versez-moi les cachets que je vous demande ou je m'en vais ! » il parla en vedette sûre de son pouvoir et on peut difficilement le lui reprocher bien qu'en ouvrant la porte à des exigences de cette sorte, il ait fait un geste dont les conséquences devaient être graves pour le cinéma, même artistiquement parlant, mais le jour où il obtint pour la première fois que son nom parût dans le titre d'un de ses films il lui en fit un plus grave encore, puisqu'il prouvait que ce qui allait compter dans une œuvre de l'écran, ce n'était ni le scénariste, ni le réalisateur, mais la vedette, que ce que le public viendrait voir, ce qu'il connaîtrait, ce n'était pas l'œuvre même, mais la vedette.

Ce que l'on dit de Max Linder, on pourrait presque le répéter de Prince-Rigadin qui, lui aussi, connut cette consécration populaire d'avoir son nom dans les titres de ses films, mais il y avait chez Prince une nonchalance qui l'empêchait de se guinder dans l'attitude indispensable à une vedette véritable, alors que Max Linder, animé par un naturel besoin de jeter de la poudre aux yeux, était constamment en représentation et dans cette attitude de self-defence qui caractérise la véritable vedette et lui est indispensable. Max Linder et Prince-Rigadin ont eu beaucoup d'imitateurs dont certains comme Léonce Perret ou Lucien Rozenberg eurent leur prénom dans les titres de leurs films alors que quelques autres plus modestes ou plus malins crurent pouvoir atteindre à cette popularité sous le couvert d'un surnom plus ou moins ridicule : Séraphin, Onésime ou Patouillard... Mais il faut autre chose qu'un prénom et même qu'un surnom pour faire une vedette, si bien que la guerre arriva sans que le cinéma français eût enfanté d'autre véritable vedette, dans le sens complet du mot, que Max Linder, ce qui ne veut pas dire qu'il n'eût pas à son service d'excellents acteurs dont le talent était apprécié à sa juste valeur comme Henry Krauss qui fut notamment un remarquable Jean Valjean dans *Les Misérables*, comme Paul Capellani (1), comme Jean Toulout et Léon Mathot, mais ce n'est pas diminuer leur mérite que de prétendre qu'aucun d'entre eux n'exerça sur l'imagination des foules cet empire qui, plus tard, les laissera pantelantes devant un Rudolph Valentino, un Douglas Fairbanks ou un Clark Gable : manque de publicité, discrétion naturelle ? Peu importe ! Les faits sont là : en 1914 le cinéma français a une vedette : Max Linder et

(1) *Paul Capellani partit, en 1914, pour les Etats-Unis où il travailla le plus souvent sous la direction de son frère Albert et comme partenaire de Clara Kimball Young.*

n'en a qu'une. Sans doute cela vaut-il mieux pour lui, du moins dans l'esprit des honnêtes gens. Mais quel est l'honnête homme qui, à cette heure, se laisse aller à de telles considérations ?

D'ailleurs, à cette époque, le cinéma français possédait quelque chose qui valait bien un autre Max Linder, quelque chose qui, si l'on avait su ce qu'était vraiment le cinéma, serait apparu singulièrement plus intéressant qu'une vedette : une troupe. La troupe de Louis Feuillade.

La troupe de Feuillade

Cette troupe, Louis Feuillade, à qui sans doute son seul instinct avait soufflé qu'un film est une œuvre collective, ne l'a pas recrutée dans les grands théâtres parisiens et pourtant elle comporte d'excellents éléments qui se révèlent très vite parfaitement faits pour le travail que l'on attend d'eux. Cette vérité s'impose à tous ceux qui, de semaine en semaine, courent s'asseoir devant les écrans sur lesquels sont projetés les épisodes successifs de *Fantômas* : René Navarre, Bréon, Georges Melchior, Renée Carl, Yvette Andreyor connaissent une popularité en quelque sorte spontanée, cette popularité même que connurent jadis les acteurs des théâtres du Boulevard du Crime et qui vaut bien celle — artificielle, fabriquée — des vedettes hollywoodiennes. A René Navarre, *Judex* substitua René Cresté qui, du premier coup, s'imposa, comme son prédécesseur, à la ferveur populaire. Mais pas plus que Navarre, René Cresté ne fut une véritable vedette et on le vit bien pour l'un comme pour l'autre quand ils se mirent à voler de leurs propres ailes. La véritable vedette, c'était *Fantômas*, c'était *Judex*... A moins que ce ne fût Feuillade ! Ou mieux encore sa troupe qui, simultanément ou successivement, compta dans ses rangs Musidora, fine et souple en son maillot de soie noire si évidemment fait pour hanter les rêves des collégiens, Jane Rollette, Alice Tissot, Sandra Milovanoff, Emile André, Edouard Mathé, Fernand Herrmann et quelques autres sans parler de Marcel Lévesque... Marcel Lévesque qui, lui, faillit bien devenir l'authentique, l'incontestable vedette capable de concurrencer Max Linder... La troupe de Louis Feuillade : vedette collective des années 1912-1920.

La période de guerre ne se contenta pas de donner au cinéma français cette leçon qui d'ailleurs fut perdue, elle lui donna une autre vedette, une femme cette fois : Suzanne Grandais.

Suzanne Grandais

Après avoir tenu des rôles de figuration sur la scène du théâtre des Variétés, Suzanne Grandais avait tenté sa chance au cinéma et elle avait réussi à entre-bâiller les portes des studios Gaumont. Léonce Perret l'ayant remarquée, elle avait tenu auprès de lui de petits rôles, puis des rôles plus importants et d'échelon en échelon elle était parvenue à s'élever jusqu'au principal emploi féminin de plusieurs films et enfin, atteignant le sommet de la courbe, à ce que l'on fît des films pour elle : *Midinettes, La petite du sixième, Gosse de riche, Suzanne*... la consécration ! Ces titres disent exactement ce qu'étaient les personnages que Suzanne Grandais animait sur les écrans (1). Les personnages ou plutôt le personnage, car, avec des variantes qui tenaient surtout au cadre dans lequel il vivait, c'était toujours le même personnage qui apparaissait dans les films dont elle était la vedette : celui de la jeune fille française. Parisienne ou provinciale, fille de la bourgeoisie ou du peuple, intelligente, simple, courageuse naturellement et non moins naturellement élégante au moral comme au physique, jolie sans paraître s'en douter, sachant s'adapter à toutes les circonstances, c'était une image charmante et exacte sans rien de conventionnel et qui, à travers les péripéties les plus diverses inventées par les scénaristes, demeurait un modèle de mesure. Un type, pour ne pas dire un caractère, un des très rares types auxquels l'écran français ait donné naissance. Cette aimable image connut très rapidement une grande popularité, du seul fait qu'elle répondait exactement non seulement à l'idéal que la partie masculine du public se faisait alors de la jeune fille : petite amie que l'ouvrier du faubourg se souhaitait, fiancée dont le modeste gratte-papier de ministère rêvait, compagne que le vieux garçon regrettait de n'avoir pas rencontrée à vingt ans ; mais encore à l'idéal de la partie féminine de ce public : fille que chacune des femmes qui n'avaient que des garçons désirait, fiancée que chacune des mères aspirait à trouver pour son fils... Autour d'elle flottait une atmosphère d'atelier laborieux, de guinguette dominicale, de logement paisible à la fenêtre duquel une cage où voltige un canari se balance au-dessus d'un pot

(1) *Suzanne Grandais dont Delluc disait : « Oh ! qu'elle est gentille. Tous ses films ne sont pas bons, mais elle est toujours bonne, c'est-à-dire souriante et amusée » fut encore la vedette de maints autres films. Voici les titres de quelques-uns d'entre eux :* Le Tournant, *où elle avait pour partenaire Gabriel Signoret,* Oh ! ce baiser !... Le Siège des Trois, Le tablier blanc, Suzanne et les Brigands.

de géranium. De tous les fauteuils les cœurs s'élançaient à sa rencontre...

En quelques années, Suzanne Grandais acquit une très grande popularité non seulement en France mais encore à l'étranger où elle avait répandu une image extrêmement sympathique et parfaitement vraisemblable de la jeune fille française et elle exerçait sur tous ceux qui travaillaient avec elle et pour elle une action tendant à l'embourgeoisement : développement dans le public d'un certain nombre de sentiments éminemment bourgeois et traditionnels et, en revanche, beaucoup pour ne pas perdre la clientèle qu'elle s'était créée, nécessité pour les producteurs et les auteurs de films qui utilisaient son talent et sa popularité de ne tourner que des scénarios — triomphe de la petite fleur bleue — où les exigences des spectateurs les plus sentimentaux trouvaient leur complète satisfaction bien plus que le cinéma lui-même, scénarios dont toute fantaisie, toute poésie étaient malheureusement éliminées.

Cette popularité atteignait son apogée au lendemain de l'armistice et l'on pouvait sans témérité prédire qu'elle n'était pas près de décroître lorsqu'un accident d'automobile, alors qu'elle revenait d'Alsace où, sous la direction de Charles Burguet qui lui avait déjà donné quelques-uns de ses meilleurs rôles, elle avait tourné les scènes de plein air de *L'Essor*, priva le cinéma français de cette artiste charmante vraiment qui avait tout ce qu'il fallait pour occuper et garder une place dans l'esprit des spectateurs français alors que ceux-ci se tournaient de plus en plus vers les « stars » américaines. Suzanne Grandais fut la première vedette féminine du cinéma français, la seule qui, des années durant, connut une très large popularité.

Emmy Lynn

A peu près dans le même temps commençait à paraître sur les écrans un autre visage donnant de la femme française une image non moins vraisemblable, non moins sympathique : celui d'Emmy Lynn. Comme Suzanne Grandais, Emmy Lynn venait du théâtre, mais elle y avait tenu un emploi plus important, un emploi de premier plan, notamment sur la scène du Théâtre Réjane dans la troupe entourant la créatrice de *Germinie Lacerteux* et de *Madame Sans Gêne*. C'était elle aussi qui avait été la partenaire de Max Dearly dans *Mon bébé! (Baby mine)* un vaudeville qui, sur la scène des Bouffes Parisiens, avait connu un des plus grands succès de l'époque. Ce n'était pourtant pas dans le genre gai qu'Emmy Lynn devait s'imposer au public des salles obscures, mais dans celui qui, quelques années plus tôt, avait valu tant d'admirateurs à Gabrielle Robinne : la grande comédie dramatique se déroulant dans

un milieu élégant. Portant haut sur un corps élancé une petite tête aux traits fins, aux beaux cheveux blonds, Emmy Lynn était naturellement l'incarnation de la femme du monde, telle à la fois que les foules se la représentent et que les pièces d'Henry Bernstein et d'Henry Bataille la portaient à la scène, de la Comédie-Française au Gymnase. Trompant ou trompée, victime de l'amour ou de l'amour maternel, Emmy Lynn plaisait et émouvait sans effort. Son premier grand succès cinématographique avait été *Mater Dolorosa* d'Abel Gance où elle avait fait couler bien des larmes dans un personnage de jeune femme à qui son mari, la croyant infidèle, enlève son enfant, puis *La Dixième Symphonie* du même Abel Gance, film à propos duquel Louis Delluc disait qu'elle était bien « l'interprète rêvée d'Abel Gance parce qu'elle est à la fois obéissante et audacieuse et qu'Abel Gance est à la fois délicat et despotique ». Mais Emmy Lynn n'était pas seulement « obéissante et audacieuse », elle dissimulait sous ses apparences distinguées un tempérament vraiment dramatique qui, ne se livrant qu'à bon escient, donnait aux scènes de crise une intensité dont bien peu d'interprètes de l'écran étaient capables. On le vit bien lorsque, devenue l'interprète préférée d'Henry-Roussell qui ne lui confia pas moins de trois grands rôles *(La Faute d'Odette Maréchal ; Visages voilés ; Ames closes ; La Vérité)*, elle s'y montra aussi « audacieuse » et aussi émouvante que lorsqu'elle était soumise au « despotisme » indiscutable d'Abel Gance. Et ce que l'on dit d'elle à propos des films dans lesquels elle travailla sous la direction d'Henry-Roussell, on pourrait le dire à propos du *Vertige* dont Marcel L'Herbier dirigea la réalisation (1), ce qui prouve pour le moins que son talent n'était pas fonction de la personnalité de celui qui l'utilisait et qu'il s'imposait sous quelque forme qu'on lui demandât de se manifester. Mais si grand que soit ce talent, si unanimement reconnu qu'il ait été, Emmy Lynn n'atteignit pas à ce qu'il est convenu d'appeler « la classe internationale » et elle ne connut pas cette consécration matérielle du « vedettariat » s'il est permis de s'exprimer ainsi, que fut, quelques années durant, un contrat avec une grande firme étrangère.

---

(1) *Emmy Lynn fut une seconde fois l'interprète de Marcel L'Herbier dans l'adaptation que celui-ci entreprit du roman de Tolstoï,* Résurrection *mais qu'il ne termina pas. Marcel L'Herbier retrouvera encore une fois Emmy Lynn, mais au temps du parlant lorsqu'il lui confiera dans* L'Enfant de l'Amour *le rôle créé à la scène par Réjane.*

Huguette Duflos

Cette consécration, Huguette Duflos la connut. Venue au cinéma, peu de temps après son entrée à la Comédie-Française, elle avait débuté au studio sous la direction de Pouctal qui lui avait confié le rôle principal du film qu'il tirait de *L'Instinct* d'Henry Kistemaeckers. Huguette Duflos apportait au cinéma beaucoup de choses dont il a besoin et tout d'abord ce dont, de l'avis général, il fait la plus large consommation : de la jeunesse et de la beauté. Paul Géraldy de qui elle fut plusieurs fois l'interprète au théâtre a tracé d'elle ce portrait : « Elle n'est pas seulement jolie, elle est lumineuse... Elle sourit, éclatante, avec son teint d'enfant anglais, ses yeux d'eau bleue, comme éclairée par le dedans. Donc elle est avant tout sur la scène, cette lumière... » Comment le cinéma aurait-il pu résister à la tentation d'aller arracher cette « lumière » à l'interprétation de Molière et de Beaumarchais ? Les rôles qu'on lui confia dans toute une série de comédies ou de comédies dramatiques firent rapidement d'elle une vedette de l'écran, avant même qu'elle fût devenue une vedette de la scène, si bien que le désir de se consacrer plus facilement au travail du studio fut une des raisons pour lesquelles, en juin 1926, Huguette Duflos quitta la Comédie-Française. A cette époque, parmi vingt films elle avait conquis la grande vedette avec *L'Ami Fritz* (1919) réalisé par René Hervil avec la collaboration de Suzanne Devoyod, avec *Mademoiselle de la Seiglière* (1921) qu'Antoine tira du roman de Jules Sandeau, avec *Les Mystères de Paris* (1922) de Charles Burguet d'après le populaire roman d'Eugène Sue et surtout avec *Koenigsmark* de Léonce Perret d'après le roman de Pierre Benoît (1924). Avec ce film, Huguette Duflos atteignait la classe internationale et c'est elle que Robert Wiene vint chercher pour tenir le rôle principal du *Chevalier à la Rose* (1925) qu'il allait tourner à Vienne. L'engagement qu'Hollywood lui offrit à la naissance du parlant pour être la vedette de la version française du *Procès de Mary Dugan* fut la consécration de cette situation.

On doit regretter qu'Huguette Duflos, si joliment douée, si consciencieuse dans son travail, n'ait pas été plus sévère pour elle-même en ce qui concerne le choix des engagements qu'on lui proposait. Elle a trop facilement accepté de travailler pour des metteurs en scène de second ordre, si bien que son nom ne reste attaché à aucune œuvre vraiment « cinématographique ». Qu'aurait-elle fait si elle avait été l'interprète d'un Abel Gance, d'un Marcel L'Herbier ou d'un Jean Epstein ? Question stérile. Mais on ne peut s'empêcher de penser que son charme, sa sensibilité, son élégance racée méritaient mieux qu'une *Princesse aux clowns* ou une *Yasmina*.

Geneviève Félix et Gaby Morlay

Non loin d'une part d'Huguette Duflos par sa blondeur pourtant moins lumineuse et plus frêle et d'autre part de Suzanne Grandais par sa gentillesse populaire, Geneviève Félix qui, après d'enviables succès dans des personnages simples *(Micheline, Miss Rovel, La Ferme du Choquart)* fut, un jour, « la Dame de Monsoreau » sous la direction de René Le Somptier et qui, elle non plus, n'eut jamais la chance de travailler sous la direction d'un homme de véritable valeur cinématographique.

Très proche aussi de Suzanne Grandais, du moins par l'emploi vers lequel on l'orienta à ses débuts, Gaby Morlay (1) qui, accomplissant heureusement une évolution analogue à celle qu'elle accomplissait au théâtre, se manifesta bientôt dans des rôles moins superficiels. Mais si intéressantes que soient ces manifestations d'un talent très personnel — la meilleure étant celle qu'elle fit dans *Faubourg Montmartre* que Charles Burguet tira du roman d'Henri Duvernois — Gaby Morlay ne sera vraiment une vedette que dans le cinéma parlant. Nous l'y retrouverons ainsi que Françoise Rosay dont il convient pourtant de ne pas avoir l'air d'oublier les créations qu'elle fit dans *Gribiche* de Jacques Feyder et dans *Les Deux Timides* de René Clair et qui laissent clairement pressentir l'importance qu'elle prendra à son retour d'Hollywood où en 1928 elle accompagna Feyder (2).

C'est aussi dans le rayon des ingénues — jeunes premières comme Suzanne Grandais, Huguette Duflos et Geneviève Félix — qu'il faut ranger Sandra Milovanoff, vedette tour à tour de Louis Feuillade, Jacques de Baroncelli et René Clair, qui, malgré ses remarquables interprétations, disparut avec le cinéma muet et Louise Lagrange qui montra de charmantes qualités de sensibilité dans *Le Torrent* et dans *La Femme nue* mais qui, partageant sa carrière entre la France et les Etats-Unis, fit figure de vedette franco-américaine sans s'être vraiment imposée par des créations indiscutables (3).

---

(1) *Dès ses débuts Gaby Morlay avait été traitée en vedette et parmi ses premiers films on en trouve qui sont tout simplement intitulés :* Pour épouser Gaby *(1917) et* Le Chevalier de Gaby *(1920).*

(2) *C'est aussi dans le cinéma parlant que l'on retrouvera Germaine Dermoz qui mérite pourtant d'être classée parmi les meilleures artistes du cinéma muet en France pour sa remarquable interprétation de* La Souriante Madame Beudet.

(3) *Soulignant la faveur dont cette artiste jouissait, une grande consultation populaire organisée par l'Union des Artistes la nomma « Princesse*

Raquel Meller

Raquel Meller, elle, n'était pas une ingénue, en dépit de ses prétentions.(1) C'est à l'Olympia où, patronnée par l'écrivain espagnol Gomez Carrillo et les amis que celui-ci comptait dans la presse parisienne, elle avait très rapidement conquis le public français avec ses chants du folklore ibérique qu'Henry-Roussell, qui venait de perdre la collaboration d'Emmy Lynn, l'avait découverte. Frappé par son beau visage pâle, ses grands yeux tour à tour languissants et fiévreux, par la puissance d'expression de sa sobre mimique, il lui avait offert un rôle fait exactement à la mesure du talent qu'il avait immédiatement deviné en elle et ç'avait été *Les Opprimés* (1923). Du jour au lendemain, Raquel Meller fut portée au premier rang des vedettes de l'écran français. *Violettes Impériales*, moins d'un an plus tard, ne fit que confirmer cette promotion : grâce pudique, élans populaires, passion contenue, aisance à se mouvoir sous les costumes les plus divers et surtout mystère du regard derrière lequel chaque spectateur peut à sa guise découvrir ce dont il rêve personnellement, Raquel Meller avait tout ce qu'il fallait pour conquérir la faveur des publics les plus divers et nombreux étaient ceux qui avaient l'impression qu'Henry-Roussell venait avec cette Espagnole de donner au cinéma français la grande vedette qu'il cherchait. *La Terre promise* (1924) mit une sourdine à cet enthousiasme. L'effet de surprise que l'on avait éprouvé avec *Les Opprimés*, et qui s'était prolongé avec *Violettes Impériales* avait-il disparu ? Le personnage de jeune Juive polonaise qu'Henry-Roussell lui avait confié dans ce nouveau film lui convenait-il moins bien que ceux, nettement espagnols, qu'elle avait eu à faire vivre dans les deux premiers ? Etait-ce la présence de sa sœur à ses côtés dans un rôle, nécessairement moins sympathique, mais presque aussi important que le sien qui lui faisait tort ? Tout cela réuni sans doute. Mais ce qui était certain, c'est que l'on ne subissait plus sans le discuter le charme de la créatrice de « la Violettera ». La vérité était tout simplement que, grisée par l'encens que brûlait constamment sous son nez la petite cour dont elle aimait à s'entourer et s'exagérant la force qu'elle représentait, elle s'était moins

---

du cinéma français » en 1929 en même temps que son beau-frère, Pierre Blanchar en était élu le prince.

(1) *Voici sur ce point l'opinion de Jacques Feyder : « Très pieuse et férue de principes rigides, elle souhaitait n'incarner — à l'écran — que des héroïnes pures, nobles et chastes. » (« Le Cinéma notre métier » Albert Skira, Edit., Genève, 1944.)*

docilement soumise à son metteur en scène : Raquel Meller était devenue la vedette qu'on lui disait qu'elle était. Et comme elle n'était en réalité qu'un admirable instrument, un instrument d'une rare sensibilité, à partir du moment où elle se dérobait à celui qui savait en jouer, elle perdait une partie de son talent. On s'en aperçut encore mieux lorsqu'elle fut tombée entre les mains de Marcel Silver (*La Ronde de Nuit*, 1926) et de Roger Lion (*La Venenosa*, 1928). Jacques Feyder, lui-même, dans *Carmen*, ne parvint pas à tirer d'elle ce que Roussell en avait obtenu dans des personnages bien moins beaux et il échoua uniquement parce que leurs deux natures étaient incapables de s'entendre et que Raquel Meller se dérobait sans le vouloir à l'autorité de celui qui l'employait. *Carmen* fut un sursaut, mais ce sursaut n'eut pas assez de force pour donner un nouvel élan à une carrière qui avait commencé à décliner dès *La Terre Promise* et qui peut en définitive être considérée comme l'œuvre du seul Henry-Roussell (1).

Gina Manès

Il y avait une personnalité singulièrement plus forte en Gina Manès. A propos de *Cœur Fidèle*, de *Napoléon* et de *Thérèse Raquin*, nous avons déjà dit quelques mots de cette actrice et il suffit de pouvoir inscrire les titres de trois films comme ceux-là à l'actif de la même interprète pour donner l'impression que cette interprète a quelque chose de plus que la très grande majorité de celles que l'on pare du titre de vedettes.

Née au cœur même de Paris, dans ce faubourg Saint-Antoine, berceau de tous les rêves ambitieux, foyer de toutes les révoltes généreuses de la grande ville, Gina Manès a passé quelques mois de sa jeunesse en Corse, juste le temps qu'il fallait pour préciser tout ce qu'il y avait déjà en elle d'ardeur et de besoin de liberté. Puis il lui avait fallu se débrouiller dans la vie et elle s'était hardiment jetée dans les complications que connaissent toutes celles qui se refusent à mettre leurs pas dans les traces des pas de leurs parents. Théâtre : petits rôles au Palais-Royal, aux Capucines. Maladie. Convalescence dans le Midi. Rencontre avec René Navarre qui l'envoie à Louis Feuillade : débuts au studio dans *L'Homme sans visage*. D'autres rôles dans des films sans importance, puis *La Dame de Monsoreau* et Jean Epstein qui l'a remarquée la choisit pour être la partenaire de Léon Mathot dans *L'Auberge*

---

(1) *Après la naissance du parlant, Roussell refit une nouvelle version des* Violettes Impériales *avec elle et Suzanne Bianchetti dans les rôles qu'elles avaient créés. Georges Péclet remplaçait André Roanne.*

rouge puis dans *Cœur Fidèle.* Dès lors, Gina Manès n'arrête plus de travailler (1) mais sans retrouver le succès de *Cœur Fidèle* jusqu'au jour où Abel Gance qui prépare son *Napoléon* et n'a pu s'entendre ni avec Raquel Meller, ni avec aucune des comédiennes auxquelles il avait pensé pour le rôle de Joséphine, se souvient d'elle qu'il a vue dans *Cœur Fidèle* et la choisit. Cette fois, Gina Manès est vraiment une vedette et une vedette de la classe internationale, si bien que Jacques Feyder qui l'a, lui aussi, remarquée dans *Cœur Fidèle* lui confie le rôle de *Thérèse Raquin* qu'il va tourner à Berlin. Ce film vaut à Gina Manès plusieurs engagements par des firmes allemandes, et pour des combinaisons internationales — germano-suédoises ou italo-allemandes — utilisant les studios berlinois : elle est vraiment une « vedette internationale » (2).

On se plaît à voir en Gina Manès une « femme fatale », une « vamp », la « femme fatale-type » du cinéma français. C'est une opinion un peu facile et Gina Manès, si elle est indiscutablement une « femme fatale », est aussi quelque chose de mieux et de plus complet. Et même lorsqu'elle est une « femme fatale », elle sait l'être en dehors de toute convention : elle n'est pas l'incarnation, le symbole de l'esprit du mal, elle est habitée, possédée, persécutée par un destin plus fort que sa volonté : elle est une victime. Thérèse Raquin est une victime. Mais quelle que soit la force avec laquelle elle impose un tel personnage, quelle que soit la crédibilité qui se dégage de son interprétation, c'est Jean Guyon-Cesbron qui a raison lorsque, dans l'étude qu'il lui a consacrée (3) il écrit : « Parce qu'elle a un physique fascinant, parce qu'elle provoque un grand trouble dans le cœur et surtout dans les sens, parce qu'elle possède un « sex-appeal » comparable à celui des « vamps » les plus célèbres, qu'elles se nomment Greta Garbo, Brigitte Helm ou Marlène Dietrich, parce que son vivant visage et la lumière de ses yeux se prêtent aux expressions les plus dures, les plus perverses ou les plus canailles, on l'a un peu prématurément fixée dans la catégorie des femmes fatales et des héroïnes maudites. Ce n'est pas, notez-le bien, un contre-sens. Pour la simple raison qu'elle est magnifiquement et très directement humaine et parce que sa capacité vitale est des plus intenses et la rend

(1) *Voici les titres des films dans lesquels elle tint un rôle au cours de cette période de débuts :* Les six petites filles *d'E. Violet ;* La Chiffa, Le sept de trèfle, L'Homme aux trois masques *de René Navarre.*

(2) *Voici les titres des films qu'elle fit à Berlin :* Looping the loop *de Robison avec W. Krauss ;* Destin de femme *de Robison avec R. Klein-Rogge ;* Ivresse *de Molander avec Lars Hanson ;* S. O. S. *de Carmine Gallone avec A. Nox. Voir vol. II.*

(3) *Jean Guyon-Cesbron : Gina Manès (Collection Hollywood, Nouvelle Librairie Française, Edit. Paris 1932).*

propre, sans peine, aux pires aventures, elle est capable de traduire n'importe quelle vérité humaine et la force de n'importe quelle passion, fût-ce les plus affreuses... » Et l'on en arrive à cette conclusion que Gina Manès n'est une femme fatale « que dans la mesure où toute femme vraiment femme porte en elle des instincts inquiétants que seules les plus fortes ont le courage de montrer et d'assouvir. Elle les possède parce qu'elle est femme avec une richesse et une vigueur de la plus belle trempe et elle les interprète d'une façon si compromettante parce qu'elle est artiste avec toutes ses fibres de femme... Mais surtout c'est une créature prodigieusement saine et vivante, personnelle et solide, profonde sous ses airs d'indépendance et de gouaille, infiniment sensible à l'abri de sa brutalité... Gina Manès est une artiste de premier ordre et parce que ses qualités de femme et ses dons d'artiste se fondent puissamment et forment une masse à la fois très originale et très simple, elle est de la lignée, dans l'ordre cinématographique, de celles que leur humanité embrasée a portées au faîte de l'art dramatique. Et l'on peut attendre d'elle, si le destin la favorise et si les rôles qu'elle mérite lui échoient, les plus resplendissantes réalisations. (1) »

Le destin ne la favorisa pas. Et pourtant, elle avait franchi sans trop d'encombre le passage du muet au parlant qui fut fatal à tant de vedettes. Et Gina Manès ne fit jamais rien de mieux que *Thérèse Raquin*, ne s'éleva pas plus haut qu'avec *Thérèse Raquin*, mais elle laisse son nom attaché à trois des œuvres les plus importantes du cinéma muet, trois œuvres qui, sans elle, on peut bien le dire sans faire de tort à Jean Epstein, à Abel Gance non plus qu'à Jacques Feyder, n'auraient pas tout à fait été ce qu'elles furent.

Eve Francis

On ne voit pas bien de quelle autre « vedette » du cinéma français on pourrait en dire autant, s'il n'y avait Eve Francis.

« Cette figure tragique, où déferlent d'humaines passions, brille d'un éclat incomparable au ciel de la cinématographie française, (c'est F. Ph. Amiguet qui parle) (1). Eve Francis est la tragédienne de l'écran ! Dès qu'elle apparaît sur la toile, les éclairages deviennent blafards, les choses s'assombrissent. Dans le bouge où elle danse, une rose rouge à la bouche, les tables, les chaises, les bouteilles et les flacons du comptoir prennent de la gueule. Aussi crée-t-elle une atmosphère pathétique. Elle tend l'action jusqu'au drame. Elle plante dans tous les cœurs

(1) *F. Ph. Amiguet : « Cinéma ! Cinéma ! » (Payot Edit. Lausanne 1923).*

139. Sessue Hayakawa et Tsuru Aoki dans *La Bataille* d'E. E. Violet.

140. Une scène de *Terreur*, d'Edward José *(à gauche: Raoul Paoli, au centre Pearl White, à droite Marcel Vibert)*.

141. Gloria Swanson dans une scène de *Madame Sans-Gêne* de Léonce Perret (à sa gauche : Madeleine Guitty).

142. Max Linder dans une scène du *Roi du Cirque,* d'E. E. Violet.

l'angoisse. Il lui faut donc, pour qu'elle soit à l'aise, des intérieurs chargés d'âmes et de vices. Des intérieurs où s'agitent des humanités diverses... Et maintenant le masque ! Dans cette face aux traits essentiellement latins, je vois tout d'abord deux yeux en amande. Je ne connais point leur couleur, mais ils doivent être profonds, bien formés. Ils doivent étonner par leur passion, par ce qu'ils expriment. Puis je vois ce front net, volontaire, lisse comme du marbre, cette bouche allongée où la sensualité s'accroche, ce col et ces épaules harmonieuses, cette chair enfin qui fait penser à un poème de Baudelaire. Rien de mièvre chez cette artiste. Rien de médiocre, mais, au contraire, de la force, de l'originalité, de la saveur. Son jeu est pétri d'intelligence. Il découvre des trésors de culture. Quand une autre vedette française joue, on dit : « Elle a passé par le Conservatoire... Elle a eu un prix de comédie ! » Mais quand Eve Francis joue, on ne dit rien, on la regarde se mouvoir. On admire comme la lumière se pose sur sa robe photogénique. On sent des choses intérieures. On aime le cinéma ! »

Il y a beaucoup de littérature dans ce portrait et de la moins bonne, mais il y a aussi, ramassée en une formule de huit mots, l'explication la plus complète, la plus précise de la personnalité et du talent de cette artiste : « Quand Eve Francis joue, on aime le cinéma ». Mais à côté de ces huit mots, il y en a d'autres : « figure tragique », « tragédienne de l'écran », « atmosphère pathétique », « chair qui fait penser à un poème de Baudelaire », « jeu pétri d'intelligence », « trésors de culture » qui fournissent une explication non moins complète, non moins précise de sa carrière et de son succès. Eve Francis fut en effet une vedette, mais elle ne le fut que pour un très petit cercle d'amateurs de cinéma, le très petit cercle qui se mouvait autour de Louis Delluc, de Marcel L'Herbier, de Germaine Dulac, c'est-à-dire la partie la plus intellectuelle, la plus artiste de « l'Avant-Garde ». Pour tous les autres, c'est-à-dire pour les directeurs de maisons de production et de location de films, pour tous les directeurs de salles aussi, Eve Francis représentait une sorte de phénomène dont il fallait farouchement se garder si l'on voulait mener le cinéma vers ses fins naturelles qui sont de gagner de l'argent. Et non content de faire aimer le cinéma à ceux qui la voyaient, ce phénomène prétendait donner une leçon à tous ceux qui en vivaient ! Louis Delluc, le propre mari d'Eve Francis, n'affirmait-il pas qu'elle avait « du cinéma une vision spéciale qui est probablement celle qu'il faut ! (1) » Aussi Eve Francis n'apporta-t-elle la collaboration de son intelligent talent qu'aux films de Delluc, de Marcel L'Herbier et de Germaine Dulac : *El Dorado, La Fête Espagnole, Le Silence, Fièvre,*

(1) *Louis Delluc : « Cinéma et Cie » (Bernard Grasset, Edit. Paris 1919).*

La Femme de nulle part, *L'Inondation* et sans doute eut-elle raison ; car la seule fois où elle travailla dans un film dont la réalisation était soumise bien plus à des considérations d'ordre commercial qu'à des considérations d'ordre intellectuel et artistique : *Antoinette Sabrier* que Germaine Dulac adaptait d'après la pièce de Romain Coolus, elle ne s'y montra pas égale à elle-même. Mais qu'importe ! Avoir été l'interprète ordinaire — et indispensable — de Louis Delluc, l'interprète aussi de *La Fête Espagnole* et d'*El Dorado* c'est-à-dire de six œuvres dont la moindre a sa place dans l'histoire de l'art cinématographique, est pour une comédienne un lot assez beau pour que l'on n'ait pas à regretter la quarantaine dans laquelle Eve Francis a été tenue, des années durant, par tous les industriels et tous les commerçants (1).

Encore des noms

A côté de ces deux noms : Gina Manès, Eve Francis, ceux de toutes les grandes coquettes et femmes fatales, de toutes les ingénues et jeunes premières qui, un jour ou quelques saisons ont été ou ont paru être des vedettes parce qu'elles avaient connu la faveur non seulement du public mais des producteurs, paraissent bien pâles, qu'il s'agisse de Claude Mérelle (Milady des *Trois Mousquetaires*) ou de Gina Palerme (*Margot*, *Froufrou*), de Gina Relly (*L'Empereur des Pauvres*) ou d'Yvonne Sergyl (*Le Miracle des Loups*) et même de Claude France et d'Arlette Marchal qui, l'une et l'autre, connurent la joie des beaux engagements à l'étranger. Mais la première mourut et la seconde cessa son effort avant d'être devenues vraiment les vedettes qu'elles auraient pu être si elles avaient été aidées par une maison de production. Malheureusement, organisé comme il l'était, le cinéma français ne possédait ni les armes ni les moyens qui lui auraient permis de créer des vedettes, de les pousser, de se servir de leur talent pour sa publicité, car à l'exception de la Société des Ciné-Romans qui n'attachait pas une très grande importance à la

(1) « *Eve Francis a interprété tous les films de Louis Delluc. Et si l'on prend soin de les comparer, on se rend compte aisément que dans chacun d'eux, elle a un masque différent et des expressions différentes... Nous n'avons pas en France, d'actrice de cinéma qui puisse lui être comparée. Ceci n'est pas un vain hommage. Si les idées de Louis Delluc doivent demeurer et avoir de l'influence, ce sera sans doute parce que d'autres metteurs en scène les auront adoptées et parce que des critiques les auront défendues. Il serait injuste de ne pas associer à son nom l'actrice dont le visage douloureux a tant ajouté de tragique à ses films et qui a contribué à lui faire accorder pendant sa vie une part de la notoriété à laquelle, mort, il a droit.* » (Daniel-Rops. *Les Cahiers du Mois*, 16-17, 1925).

vedette, il n'y avait pas de société de production possédant sa troupe. Les acteurs tournaient un film ici, puis ils attendaient un nouvel engagement qui leur permettrait d'en tourner un autre là. Comment dans ces conditions le cinéma français aurait-il eu à son service des vedettes qu'il pût opposer à celles d'Hollywood où, les acteurs étant liés par des contrats de longue durée avec les firmes qui les emploient, celles-ci n'hésitent pas à engager sur leur nom des sommes considérables qui sont la condition et le plus sûr moyen de faire briller ce nom au firmament des « stars ». Et pourtant, ce n'étaient pas les talents qui manquaient au cinéma français des années 1920-1929, de Suzanne Desprès et Rachel Devirys, si simplement émouvantes l'une dans *L'Ombre déchirée*, l'autre dans *Visages d'Enfants*, à Dolly Davis (*Paris en cinq jours, Le Voyage imaginaire*) France Dhélia (*La Sultane de l'Amour, La Montée vers l'Acropole*) et Andrée Brabant (*Le Rêve, Le Mariage de Mademoiselle Beulemans*) trois ingénues valant bien celles d'Hollywood ; de Suzanne Bianchetti à qui son interprétation de L'Impératrice Eugénie dans *Violettes Impériales* valut d'être spécialisée dans les personnages de souveraines (Catherine II dans *Casanova*, Marie-Antoinette dans *Napoléon* et *Cagliostro*) alors qu'elle possédait des qualités d'émotion et de simplicité *(Verdun, Visions d'Histoire)* et même de gaîté *(L'Heureuse Mort)* qui restaient inemployées, à Myrga dont le beau tempérament dramatique si bien utilisé par Léon Poirier dans *Jocelyn, Geneviève, La Brière*, n'intéressera jamais aucun autre réalisateur, aucun producteur... Et Tina Meller qui réussit à sortir de l'ombre de sa sœur et affirma tant d'ardeur passionnée dans *Michel Strogoff* et dans *La Maison du Maltais* ?... Et Marcelle Pradot : cet oiseau rare, dont Marcel L'Herbier révéla la jeunesse, la pureté, la distinction dans *El Dorado* et dans *Don Juan et Faust*. Et Nadia Sibirskaïa, Mireille Séverin, Catherine Hessling qui ne purent jamais s'évader des milieux de « l'Avant-Garde » où elles avaient fourni les plus intéressantes preuves de talent ? Laquelle de celles-là n'aurait pas été une vedette dans le sens le plus large du mot si elle avait trouvé l'appui indispensable ? Et ne pourrait-on en dire autant de la brune et fine Suzy Vernon qui montra de charmantes qualités (*Le Roman d'un jeune homme pauvre*) et fit un instant figure de vedette entre Paris et Berlin ; de la douce et blonde Annabella qui, après des débuts presque sensationnels dans le *Napoléon* d'Abel Gance, devait devenir une vedette du cinéma parlant ; de Colette Darfeuil et même de la petite Régine Dumien qui prouva dans *Petit Ange* et dans *Petit Ange et son pantin*, que même en ce qui concerne les enfants prodiges, le cinéma français n'avait rien à envier à son concurrent d'outre-Atlantique. Sans parler de toutes celles qui, pour avoir débuté sur les écrans avant ou pendant la guerre, n'en méritaient pas moins de voir leurs noms voisiner avec ceux des Lillian Gish, Mary

Pickford, Nazimova et Maë Murray, qu'il s'agisse de Renée Sylvaire, d'Yvette Andreyor, de Simone Frévalles, de Denise Lorys, d'Andrée Lyonel et de quelques autres (1).

Vedettes hors série

Négligeant trop souvent ces excellents éléments, metteurs en scène et producteurs se lamentaient et, pour se procurer les vedettes qui étaient indispensables au lancement de leurs films, ils allaient chercher les noms auréolés de la publicité dont ils avaient besoin partout où ils pensaient en trouver. Et d'abord, comme à l'époque de *L'Assassinat du Duc de Guise*, à la Comédie-Française qui leur fournit de Féraudy, remarquable dans Crainquebille et dans *Les deux Timides*, de Max (*L'Ami Fritz*), Jean Weber (*Figaro*), Jacques Guilhène, Thérèse Kolb qui fut notamment la partenaire de Tramel dans la série du Bouif, M. T. Pierat qui fit une apparition sur les écrans dans un film dirigé par son camarade André Luguet *Pour régner* (1926), Madeleine Renaud (*Vent-Debout, La Terre qui meurt*) et Marie Bell (*Paris*, son premier rôle — lequel fut entièrement coupé à la veille de la présentation — *Madame Récamier*) toutes deux intéressantes mais qui ne s'imposèrent vraiment que lorsque le cinéma fut devenu parlant. Puis, quand ils eurent prospecté la Maison de Molière, metteurs en scène et producteurs se tournèrent vers l'Opéra et l'Opéra-Comique qui leur procurèrent : Maria Kouznetzoff (*Champi-Tortu*), Lucienne Bréval à qui Antoine confia le rôle de Rose Mamaï dans *L'Arlésienne* (2), Marguerite Carré que Jacques Feyder employa, on ne voit pas très exactement pourquoi, dans *Crainquebille*, Marthe Ferrare (*Les Hommes nouveaux*), Claudia Victrix qui régna pendant un temps sur la Société des Ciné-Romans (*L'Occident, La Princesse Masha, La Tentation*), Georgette Leblanc que Marcel L'Herbier préféra à Eve Francis pour *L'Inhumaine* ; Lina Cavalieri (*L'Idole brisée* d'après un scénario d'A. Dieudonné) et Zina Brozia (*L'Affaire de Biarritz*, 1919), Vanni-Marcoux qui tint avec beaucoup

(1) *Parmi les artistes dont les noms à cette époque figurèrent le plus souvent dans les génériques des films on peut citer : Ginette Maddie, Denise Legeay, Pierrette Madd, Gil Clary, Lucienne Legrand (vedette ordinaire des films de Donatien), Blanche Montel, Jeanne Helbling, Simone Mareuil, Francine Mussey, Régine Bouet, Monique Chrysès, Violette Jyl, Germaine Fontanes, Madeleine Erickson, Henriette Delannoy, Renée Héribel, M.-L. Iribe, Elmire Vautier, Suzanne Talba, Michèle Verly, Danièle Parola.*

(2) *Sur ce film, il faut lire le reportage de René Benjamin :* Antoine déchaîné. *(Œuvres libres, septembre 1921).*

d'autorité le rôle de Charles le Téméraire dans *Le Miracle des Loups*, Maurice Renaud dont Henry-Roussell utilisa la prestance et l'élégance dans *La Vérité*. Après — et même avant — les chanteuses ce fut le tour des danseuses : Régina Badet qui avait paru sur les écrans dès avant la guerre, Stacia de Napierkowska qui connut son plus grand succès avec *L'Atlantide*, Marthe Lenclud qui fut, un temps, l'interprète attitrée de Pierre Marodon (*Le Diamant vert*, *Buridan*), Maria Dalbaïcin qui parut dans plusieurs films de la Société des Ciné-Romans (*Surcouf*, *L'Espionne aux yeux noirs*, *Mylord l'Arsouille*). Et après la danse, le music-hall et le cirque, en commençant par Mistinguett que, dès avant 1914, on avait vue dans nombre de films comiques ou mélodramatiques, et par Maurice Chevalier qui, après la guerre et grâce à Diamant-Berger, remporta assez de succès (*Le Mauvais garçon*, *Gonzague*, *Jim Bougne, boxeur*) pour être appelé à Hollywood. Comme Mistinguett et Chevalier, c'est du music-hall d'avant-guerre où il était le rival de Thalès que venait Georges Wague qui connut son plus grand succès dans le *Christophe Colomb* de Gérard Bourgeois et participa à un essai de film en relief sans lendemain. Et aussi Yvette Guilbert qui tourna en France *Les Deux Gosses* et fut en Allemagne une des interprètes du *Faust* de Murnau ; Edmonde Guy qui parut dans *L'Oublié* de Germaine Dulac ; Gaby Deslys qui fut, impromptu, mise en vedette dans *Le dieu du Hasard* avec, pour partenaire, son camarade, le danseur Harry Pilcer ; la belle Fabris qu'Antoine alla chercher parmi les « femmes nues» de Marigny pour en faire « L'Arlésienne », la belle et maléfique Arlésienne qui, sortant de l'ombre mystérieuse où Alphonse Daudet l'avait habilement laissée, passait au premier plan du film ; Eugénie Buffet qui eut l'honneur d'être choisie par Abel Gance pour animer la noble figure de Mme Lœtizia ; Polaire qui, après quelques succès d'avant-guerre comme *Le Friquet*, parut encore dans *Le Masque du Vice* ; Joséphine Baker qui ne retrouva pas sur l'écran (*La Sirène des Tropiques*) son grand succès de la scène ; le clown Footit qui fut excellent dans une silhouette de Louis Delluc, *Fièvre* ; les Fratellini (*Rêves de clowns* de René Hervouin); le danseur Van Duren qui parut à côté de sa partenaire Edmonde Guy dans *L'Oublié*, puis tint le rôle principal du *Figaro* de Gaston Ravel et de Tony Lekain, et l'écuyer Albert Rancy.

Les sports, eux aussi, furent mis à contribution, les uns après les autres. C'est ainsi que la boxe fournit Georges Carpentier que, dès 1919, on put voir dans *Les Aventures d'un champion*, le tennis Suzanne Lenglen, l'athlétisme Paoli (*Terreur*, *Phroso*), l'escrime Aldo Nadi (*Le Tournoi* de Jean Renoir) et l'aviation Sadi-Leçointe qui fut la vedette d'un film de Diamant-Berger, *Le Roi de la Vitesse* (1923) ainsi que Pelletier d'Oisy qui tint un rôle dans un film de René Le Somptier, dont Paul Cartoux et Henri Decoin avaient écrit le scénario, *Le P'tit Parigot*.

Tout cela ne suffisant pas, le cinéma en vint à offrir des engagements non plus à des vedettes du music-hall et du sport mais à une vedette de la vie parisienne comme Jacqueline Forzane dont le dessinateur Sem avait popularisé la silhouette dans maints illustrés et qui fut excellente dans *La Pocharde* d'Etiévant, dans *Paris* de René Hervil, dans *L'Ile Enchantée* d'Henry-Roussell et même à des femmes qui n'avaient pour elles qu'un nom déjà célèbre mais d'une célébrité à laquelle elles n'avaient elles-mêmes en rien contribué : Lysiane Bernhardt, petite-fille de la grande Sarah, qui fit une agréable apparition dans *On ne badine pas avec l'amour* ; Jeanne de Balzac qui était peut-être la petite-nièce de l'auteur de la Comédie humaine et qui, après avoir été tout de go la *Salammbô* du film de Pierre Marodon, parut encore dans quelques films (*Titi premier Roi des Gosses*, *Madame Récamier*) et préféra finalement les Folies-Bergère au studio ; Andrée La Fayette qui n'avait probablement aucun lien familial avec l'organisateur de la Garde Nationale de 1789 et qui arriva, un jour, d'Amérique pour faire croire aux naïfs qu'avec elle c'était l'histoire de France qui se mettait au service du cinéma : deux petits tours sur les écrans (*Rue de la Paix*, *Fécondité*) et il n'y eut plus d'Andrée La Fayette, du moins dans le cinéma français.

Après les noms parés de célébrité par l'Histoire depuis plus ou moins d'un siècle, les noms brusquement auréolés par l'actualité et la publicité, ceux des lauréates des « Concours de Beauté » organisés par des journaux ou des magazines désireux de faire naître en l'esprit de leurs lectrices les plus dangereuses illusions et de fournir au Cinéma sa ration de jeunesse. Des douzaines et des douzaines — pour ne pas dire des centaines — de jeunes filles qui s'étaient laissé prendre à cet appeau, combien furent-elles celles qui firent à peu près la carrière dont elles avaient rêvé ? Dolly Davis, Marcya Capri qui furent parmi les lauréates d'un concours organisé par « le Journal ». Et puis Lily Damita sous le nom de Damita del Rojo gagnante d'un concours organisé par « Cinémagazine » qui, renonçant très vite au premier pseudonyme — Lily Deslys — qu'elle avait choisi, connut sous son pseudonyme définitif de Lily Damita quelques succès dans des films autrichiens et allemands et parut ensuite dans quelques studios d'Hollywood où le mariage la fixa dans l'oisiveté ; la gentille Pauline Pô qui, venue de Corse et ayant emporté une des premières récompenses au concours des « Provinces françaises » dont « le Journal » avait pris l'initiative, parut dans un film de René Carrère, *Corsica* (1) puis retomba dans l'ombre ; la non moins gentille Agnès Souret, triomphatrice du même concours où elle représentait le pays basque qui, se sentant aussi mal à l'aise au studio où elle tourna *Le Lys du Mont Saint-Michel* qu'aux Folies-Bergère où elle fut l'étoile

(1) *Dans ce même film Lily Deslys tenait elle aussi un rôle.*

d'une revue, gagna l'Amérique du Sud où elle mourut (1928) sans s'être remise de l'aventure qui lui était arrivée et à laquelle elle fournissait inconsciemment la morale qui s'imposait.

Et pendant que le cinéma français s'éparpillait ainsi à rechercher de tous côtés les vedettes dont ses commerçants étaient persuadés qu'il ne pouvait se passer, il ne remarquait pas les talents qu'il avait sous la main tant masculins que féminins et peut-être même plus nombreux et plus originaux parmi les hommes que parmi les femmes.

Jean Toulout, Léon Mathot et quelques autres

Au retour de la paix, le cinéma français disposait, en effet, d'une troupe masculine importante où les éléments les plus jeunes pouvaient fort heureusement s'appuyer sur des éléments plus expérimentés venus de l'époque antérieure à 1914 dont beaucoup allaient donner le meilleur d'eux-mêmes pendant cette dernière période du cinéma muet. Au premier rang de ceux-ci, Jean Toulout à qui, entre des douzaines d'autres, son interprétation de Javert dans *Les Misérables* (version Fescourt) aurait dû valoir une vedette mondiale ; Joë Hamman ; Maurice Schutz à qui Henry-Roussell donna sa chance dans le duc d'Albe des *Opprimés* ; Roger Karl qui, toujours intéressant sous les aspects les plus divers (*L'Appel du Large, Le Courrier de Lyon, Le Vertige*) n'eut vraiment la place à laquelle il avait droit que dans le parlant ; Jean Dax qui ne fut pas aussi largement utilisé que son talent aux aspects variés (*La Bataille, L'Assommoir*) le méritait ; Georges Melchior qui, s'étant évadé de la troupe de Feuillade, remporta, dans *L'Atlandide* de Jacques Feyder (rôle de Saint-Avit) un succès qui n'eut pas assez de lendemains ; Constant Rémy(*Le Coupable, Altemer le Cynique*) ; Léon Mathot qui retrouva dans *L'Empereur des Pauvres* le grand succès populaire qu'il avait connu pendant la guerre dans *Monte-Cristo* et qui en remporta encore de plus intéressants dans *L'Auberge rouge* et dans *Cœur Fidèle* de Jean Epstein, mais qui renonça, peut-être un peu prématurément, au métier d'acteur pour celui de metteur en scène ; René Navarre et René Cresté qui ne retrouvèrent jamais le succès que leur avaient valu, au premier *Fantômas* et au second (mort trop tôt) *Judex* ; Harry Baur qui, après sa remarquable création dans *L'Ame du Bronze* d'Henry-Roussell n'aurait jamais dû cesser de travailler et qui ne travailla que rarement tant que le cinéma resta muet ! Que de talents insuffisamment employés encore avec Charles Dullin si digne d'attention dans *Maldonne* et que l'on n'avait remarqué que dans *Le Miracle des Loups* et dans *Le Joueur d'Echecs* ; avec R. Joubé, d'un beau romantisme *(Mathias Sandorf, J'Accuse!, Le Miracle des Loups)* avec Maxudian, si sobre et si

pittoresque dans *La Terre Promise*, dans *Phroso* et dans les films franco-portugais de Roger Lion ; avec Marcel Vibert à qui sa belle création dans *Les Opprimés* ne rapporta pour ainsi dire rien ; avec Gaston Modot dont le talent de composition s'affirmait dans chacune de ses créations, de *La Fête Espagnole* à *Carmen* ; avec G. Gabrio remarquable dans Jean Valjean des *Misérables* ; avec Rolla Norman qui anima si passionnément le difficile personnage de Mathô dans *Salammbô* ; avec Emile Drain qui, chaque fois qu'il paraissait sous la redingote grise et le petit chapeau de Napoléon remportait un succès tel qu'on ne pensait jamais à lui pour un rôle moins impérial ; avec Daniel Mendaille dont le talent solide se manifestait de façon aussi sûre, quel que fût l'emploi qu'on lui confiait. Combien d'autres encore pourrait-on citer, de P. Vermoyal acteur tourmenté (*Mathias Sandorf, La nuit du* 11 *Septembre*) et d'Henri Baudin aussi habile à composer un personnage royal (*La Bouquetière des Innocents*) que celui d'un homme du peuple (*Le Petit Jacques*) à Philippe Hériat, interprète habituel de Marcel L'Herbier (*El Dorado, Don Juan et Faust, L'Inhumaine*) qui fit peut-être sa plus intelligente création dans *En rade* de Cavalcanti ; de Gabriel de Gravone, jeune premier dans la meilleure des traditions (*Rouletabille chez les Bohémiens, La Roue*), à Pierre Batcheff, si charmant avec ses yeux rêveurs (*En Rade, Le Joueur d'Echecs, Les Deux Timides*) mais qui disparut trop tôt, ce qui fut aussi le cas de Georges Vaultier, remarqué à juste titre aussi bien dans *Le Fantôme du Moulin-Rouge* que dans *Kœnigsmark*, pendant que Georges Lannes se faisait remarquer dans *Les Mystères de Paris* et que Jean Murat, après des débuts difficiles, commençait à retenir l'attention dans *Carmen*... N'auraient-ils pas été tous ou presque tous des « vedettes » si le cinéma français avait eu la forte organisation de son concurrent américain ? Et Camille Bardou si répugnant dans *Les mystères de Paris*, et José Davert d'une si forte simplicité avec son visage taillé à coups de serpe (*La Brière* ; *Verdun, Visions d'Histoire*) n'étaient-ils pas dignes d'une popularité universelle au même titre qu'un George Bancroft ou un Wallace Beery ? Et pourtant, quelle que fût l'estime en laquelle les tenaient ceux qui utilisaient leur talent, quelle que fût la sympathie dont ils étaient entourés par le public, aucun d'eux n'atteignit avant 1929 la grande vedette.

Gabriel Signoret

Quelques-uns en approchèrent pourtant. Et tout d'abord Gabriel Signoret qui, avant 1914, avait fait ses preuves dans nombre de films où il faisait presque toujours équipe avec la belle Gabrielle Robinne et Alexandre. Menant de front une aussi grande activité au théâtre

qu'au cinéma, aussi richement doué pour l'un que pour l'autre et surtout connaissant à fond son métier d'acteur, Gabriel Signoret aurait pu être un grand acteur de l'écran. Il ne le fut pas parce qu'il se contentait trop facilement et aussi parce qu'il n'eut jamais la chance de mettre son talent au service d'un metteur en scène et d'une œuvre de grande classe: il fit du métier et ne fit que cela, qu'il s'agisse du *Père Goriot* ou de *L'Enfant des Halles*, de *La Porteuse de Pain*, des *Deux Gosses* ou de *L'Homme bleu*. Mais ces interprétations suffisaient aussi bien aux metteurs en scène qu'au public et on doit le regretter, car dans *Le Rêve* que Jacques de Baroncelli tira du roman d'Emile Zola, la façon dont Signoret interpréta le personnage de l'évêque — un personnage difficile, on le vit bien quand Le Bargy le reprit dans la seconde version que Jacques de Baroncelli en donna — n'est pas d'un acteur qui n'a que du métier, sans parler de la création qu'il fit dans *Le Silence* de Louis Delluc qui est d'un grand acteur d'écran.

Aimé Simon-Girard et Charles de Rochefort

Populaire, Aimé Simon-Girard le fut, lui aussi, au lendemain des *Trois Mousquetaires*. Comment aurait-il pu en être autrement ? On ne chevauche pas, on ne ferraille pas sur la moitié des écrans français sous le feutre à panache du sympathique Gascon sans connaître la faveur populaire. Ce succès, la Société des Ciné-Romans chercha à l'exploiter en confiant à Aimé Simon-Girard d'autres personnages plus ou moins auréolés de légende et ce furent : *Le Vert-Galant*, *Mylord l'Arsouille*, *Fanfan-la-Tulipe* ! Mais ce ne fut plus jamais d'Artagnan.

Charles de Rochefort, lui, venait de l'avant-guerre où il avait débuté à côté de Max Linder. Taillé en force, sportif, il avait tenu des rôles en tous genres et était arrivé à s'imposer. Puis il était parti pour l'Amérique où il avait réussi à être le partenaire de plusieurs vedettes importantes : Gloria Swanson, Pola Negri et l'interprétation du rôle du Pharaon dans *Les Dix Commandements* de C. B. de Mille lui avait fait une sorte de célébrité. Revenu en France, il fut le partenaire de Gloria Swanson — rôle du Maréchal Lefebvre — dans la *Madame Sans-Gêne* que celle-ci tourna sous la direction de Léonce Perret. Puis, grande vedette, avec Huguette Duflos, de *La Princesse aux Clowns*, il réussit à prolonger quelque peu une notoriété qui se dérobait d'autant plus qu'il se partageait entre le studio et le music-hall.

Armand Tallier et Jaque Catelain

C'est une popularité d'un genre tout différent que connut Armand Tallier : venu du théâtre où il avait donné des preuves de talent aux côtés de Jacques Copeau, ce fut sous la direction de Léon Poirier que Tallier manifesta le mieux les qualités d'intelligence, de sensibilité qui caractérisaient son talent et notamment dans *Jocelyn* et dans *La Brière*. *Jocelyn* : tout le romantisme ; *La Brière* : tout le réalisme. *Jocelyn* : un jeune prêtre déchiré entre la religion et l'amour ; *La Brière* : un jeune paysan déchiré entre la tradition et l'amour. Un acteur de l'écran français eut rarement tâche plus délicate et aucun ne s'en serait tiré mieux que Tallier. Au lendemain de *Jocelyn*, il était aussi populaire en France qu'Aimé Simon-Girard au lendemain des *Trois Mousquetaires*, mais personne ne pensa à utiliser cette popularité et Tallier dut attendre *La Brière* (1924) pour retrouver un rôle et après *La Brière* personne de nouveau ne pensa à lui jusqu'en 1926 où Jean Durand se rappela qu'il existait et lui confia le principal rôle de *La Chaussée des Géants*. Mais Jean Durand n'était pas Léon Poirier et *La Chaussée des Géants* ne fut ni *La Brière*, ni *Jocelyn*. Déçu, Armand Tallier renonça à l'interprétation et ouvrit le Studio des Ursulines (1). L'œuvre qu'il y accomplit, associé à sa camarade Myrga, est considérable. Mais si intéressante qu'elle soit, on ne peut s'empêcher de regretter que son talent d'acteur n'ait pas été plus souvent, plus largement employé car il était de rare qualité.

Autre jeune premier, Jaque Catelain. De qualité plus délicate encore que celui d'Armand Tallier, le talent de Jaque Catelain fut parfaitement compris et utilisé par Marcel L'Herbier qui le découvrit, le forma et de *Rose-France* à *L'Inhumaine*, au *Diable au Cœur* et au *Vertige* lui donna toutes les occasions de se manifester. Peut-être même Marcel L'Herbier surestima-t-il parfois les possibilités de son interprète favori — ce fut le cas dans *Don Juan et Faust* — mais du moins Jaque Catelain n'est-il pas de ceux qui peuvent se plaindre de n'avoir pas été employés. Car il ne le fut pas seulement par Marcel L'Herbier et c'est à lui que Léonce Perret fit appel pour être le partenaire d'Huguette Duflos dans *Kœnigsmark*, ce qui lui valut de pénétrer plus avant dans la sympathie du public et c'est lui qui fut une seconde fois le partenaire d'Huguette Duflos dans *Le Chevalier à la Rose*, consécration internationale de son vedettariat.

---

(1) *V. p. 288-290.*

Pierre Blanchar

Pierre Blanchar avec qui l'on doit compléter ce brelan de jeunes premiers apporte une note plus grave, plus pensive. Le premier rôle qui attira l'attention sur lui fut celui de Lamartine que Léon Poirier lui confia dans *Jocelyn* : ce n'était guère qu'une silhouette que l'on voyait reparaître entre les divers épisodes de l'action, mais il y avait tant de noblesse, tant de mélancolie, tant de romantisme naturel dans cette silhouette que l'on ne pouvait pas ne pas sentir tout ce qu'il y avait en ce jeune acteur de passion contenue dont le cinéma pouvait faire bon usage. Pierre Blanchar dut pourtant attendre pendant près de deux ans une nouvelle occasion de paraître sur les écrans. Cette occasion, c'est à Henry-Roussell qu'il la dut avec *La Terre Promise* où il fit une création vraiment magistrale. A leur tour, Mercanton et Hervil pensèrent à lui quand ils portèrent à l'écran *Aux Jardins de Murcie.* Mais en dépit de l'intérêt que présentent ces interprétations et celles qui suivirent, notamment dans *Le Joueur d'Echecs* et dans *La Valse de l'Adieu,* c'est seulement lorsque le cinéma sera devenu parlant que Pierre Blanchar s'élèvera jusqu'au tout premier rang des vedettes françaises, dans l'emploi non plus de jeune premier mais de grand premier rôle.

Jean Angelo

En attendant, c'est Jean Angelo qui dans cet emploi a la plus haute cote auprès des producteurs et des metteurs en scène français. Venu du théâtre — il avait débuté auprès de son père dans la troupe de Sarah Bernhardt — Jean Angelo avait paru pour la première fois dans un petit rôle de *L'Assassinat du Duc de Guise* et peu à peu il avait conquis ses grades. La guerre l'avait empêché de tenir le rôle principal de *Monte-Cristo* qui était échu à Léon Mathot, mais s'étant après sa démobilisation refait une place de jour en jour plus grande dans les studios il eut la satisfaction de voir ce rôle lui revenir lorsque Henri Fescourt tira une seconde version du célèbre roman d'Alexandre Dumas (1929). Mais la consécration qu'il attendait de ce rôle, Jean Angelo n'eut pas à attendre si longtemps avant de la connaître et c'est dès 1921 qu'il put en jouir grâce à *L'Atlantide* de Jacques Feyder qui révéla vraiment tout ce qu'il y avait en lui de force simple, de sobre autorité, tout ce qui pouvait lui valoir la sympathie des foules et l'estime des gens de goût. Appuyé sur le succès de son capitaine

Morhange, il ne cessa pas de travailler, s'accommodant, avec un peu trop de nonchalance, de tous les rôles qu'on lui offrait, passant de *Fromont jeune et Risler aîné* qu'Henry Krauss tira du roman de Daudet au *Jockey disparu* de Jacques Riven (1921), de *L'Ecuyère* de Léonce Perret aux six épisodes de *Surcouf* de Luitz-Morat, avant de tourner *Le Double Amour* et *Les Aventures de Robert Macaire* de Jean Epstein (1925) et *Nana* de Jean Renoir (1926). Il y a de tout dans cette liste — incomplète — du meilleur et du pire. Mais quel que fût le personnage qu'il avait à faire vivre sur la toile, quel que fût le metteur en scène au service duquel il se consacrait, Jean Angelo, par tout ce qu'il y avait de vraiment viril et de profondément sympathique en lui, tirait toujours son épingle du jeu, faisant illusion sur la valeur de son rôle quand le film était médiocre et s'élevant tout naturellement à la hauteur de l'œuvre quand celle-ci était de qualité.

Edmond Van Daele

Premier rôle aussi Edmond Van Daële, mais premier rôle d'un genre tout différent : moins simple, plus tourmenté, d'un emploi plus difficile que Jean Angelo, mais capable de tenir des rôles plus dangereux, donnant une impression inquiète et inquiétante aussi naturellement que Jean Angelo donnait l'impression d'une force honnête et sûre. Rien de ce que Van Daële faisait n'était indifférent et même quand il était entre les mains d'un metteur en scène quelconque — ce qui lui arriva trop souvent — il réussissait à libérer de tout ce qu'ils avaient de conventionnel les personnages dont il était l'interprète et même à leur donner un véritable relief et souvent une sorte de densité humaine qui ne doivent rien à l'auteur ni au réalisateur du film : ce que Van Daële a apporté à des films comme *Ames siciliennes, La Montée vers l'Acropole, La Croisade, Pour une nuit d'amour, L'Ombre du Péché, Nêne* est vraiment inappréciable. Mais c'est naturellement dans *Cœur Fidèle* de Jean Epstein et dans *L'Inondation* de Louis Delluc qu'il faut chercher le meilleur de cet acteur capable, sans aucun artifice et même sans aucun effort de composition, de représenter aussi vraisemblablement un personnage crapuleux qu'un personnage sympathique. Que ce comédien qui pouvait tout faire, ait trop souvent été appelé à faire n'importe quoi est regrettable, mais qu'on l'ait laissé inactif alors qu'il pouvait rendre de grands services encore pendant de longues années, est parfaitement inexpliquable.

Charles Vanel

Comme Van Daële, Charles Vanel pouvait donner les apparences de la vraisemblance aussi bien à des héros sympathiques qu'à des personnages antipathiques, mais ce furent ces derniers qui constituèrent pendant longtemps sa spécialité *(Tempêtes, La Maison du Mystère)* et il fallut que Jacques de Baroncelli lui confiât des rôles sympathiques *(La Flambée des rêves, Pêcheur d'Islande)* pour que l'on s'aperçût que Vanel pouvait être bon aussi bien, mieux peut-être, que méchant. Mais malgré l'étendue de son clavier, malgré la diversité des personnages auxquels il pouvait donner les apparences de l'humanité, peut-être n'est-il pas exagéré de penser que Vanel ne trouva jamais le vraiment beau rôle qui l'aurait porté au tout premier plan qu'il méritait : on avait recours à lui quand on avait un rôle difficile à distribuer, un rôle souvent en demi-teintes, car on savait qu'il viendrait à bout de toutes les difficultés et qu'il donnerait du relief à ce qui n'en avait pas. C'était de l'estime que les producteurs avaient pour lui et non de l'enthousiasme. Vanel d'ailleurs ne faisait rien pour qu'on s'enthousiasmât à son sujet : simple, discret et même un peu ours, il se tenait à l'écart, ne recherchant pas la publicité et se contentant de faire son métier le plus consciencieusement possible. Cette estime, l'Etranger la lui accordait aussi bien que le cinéma français car c'est lui qui, en Allemagne, parmi cinq ou six films, eut l'honneur d'incarner Napoléon dans le *Waterloo* de Karl Grüne (1928) : besogne ingrate s'il en fut et qui, comme tant d'autres rôles dont il avait été l'interprète, ne pouvait rien rapporter à Charles Vanel. Pourtant celui-ci, plus heureux que Van Daële ne cessa jamais de travailler et franchit sans encombre le cap du « parlant », prouvant, après comme avant, que le cinéma français avait en lui un de ses plus solides, de ses plus expressifs interprètes.

André Nox

André Nox, lui aussi, pouvait avec la même facilité camper des personnages sympathiques que des antipathiques, mais où il excellait, où il était même sans rival, c'était quand il s'agissait de présenter un type humain exceptionnel : homme de génie ou fou. André Nox avait appartenu au monde de la finance quand l'amour du théâtre l'avait amené à paraître dans des spectacles d'amateurs sous son véritable nom d'André Nonnez. De là, vers la fin de la guerre, il était passé au

studio. *Le Penseur* d'Edmond Fleg et Léon Poirier avait très vite attiré l'attention sur lui : le rôle ne ressemblait à aucun de ceux auxquels l'écran était habitué, le film paraissait exceptionnel lui aussi : comment dans ces conditions André Nox aurait-il pu ne pas paraître un être d'exception ? Il fut donc étiqueté, classé : poètes, inventeurs médecins, savants, tels furent les personnages qu'on lui donnait à animer et toujours il répondait aux espoirs qu'on avait mis en lui. Doué d'une tête magnifique : front immense, traits marqués, yeux profondément enfoncés sous d'épais sourcils broussailleux, il avait tout ce qu'il fallait pour répondre à l'idée que l'imagination populaire se fait des personnages qu'il avait à faire revivre. Comme pour Vanel, la réputation que ces interprétations lui valaient, franchit les frontières et, à défaut de l'Amérique, ce fut l'Allemagne qui lui apporta la consécration internationale à laquelle il avait droit, notamment en le choisissant pour tenir un rôle important en face d'un autre interprète des personnages dont il s'était fait une spécialité : Conrad Veidt dans *Le Comte Kostia* que Jacques Robert tourna en combinaison franco-allemande. Mais André Nox était capable d'exprimer les sentiments d'êtres plus simples et il le prouva bien dans *Après l'Amour* où il tint le rôle créé sur les planches par Lucien Guitry et aussi dans *L'Orphelin du cirque* où il donna beaucoup de pittoresque à un personnage de clown, en attendant que Léon Poirier lui demandât tout simplement d'exprimer la bonté, la pitié d'un aumônier militaire dans *Verdun, Visions d'Histoire* (1).

Séverin-Mars

C'était aussi dans l'interprétation des personnages exceptionnels que Séverin-Mars pouvait rendre le plus de services au cinéma français. Abel Gance avait, le premier, compris la personnalité de Séverin-Mars,

---

(1) *Voici un beau portrait d'André Nox par Jean Arroy : « Belle figure d'apôtre moderne, voici André Nox, au masque ravagé par la douleur, l'angoisse ou le désespoir. J'aime ce visage pathétique où s'inscrivent en rides profondes les grandes souffrances silencieuses. J'aime aussi cette concentration de pensée qui, en voulant le taire, révèle plus profondément le tourment intérieur. Petit théâtre d'argile humaine, où les sentiments les plus profonds et les émotions les plus intenses se donnent la réplique en silence, le masque torturé d'André Nox fut le centre psychologique de bien des drames dont* Le Penseur, Le Crime de Lord Arthur Savile, La Mort du Soleil *et cet hallucinant* Sens de la Mort, *d'après Bourget, furent certainement les plus bouleversants. » (Cinémagazine, 19 février 1926.)*

à la fois acteur et auteur (1). Mais cette personnalité ne trouvait que rarement son emploi sur les planches parce qu'elle effrayait un peu les auteurs et plus encore peut-être les directeurs. Et sans doute en aurait-il été de même au cinéma si Abel Gance ne s'était pas trouvé là au bon moment. Sans se ressembler, les personnalités de ces deux hommes avaient pourtant tout ce qu'il fallait pour s'accrocher. Dans *La Dixième Symphonie,* puis dans *J'Accuse !* Abel Gance avait donc confié à Séverin-Mars des rôles extrêmement difficiles sortant quelque peu des mesures de la moyenne humanité, mais qui se trouvaient exactement à la taille de Séverin-Mars. C'est ce qu'avait très bien vu Louis Delluc qui, au lendemain de *La Dixième Symphonie* écrivait : « Séverin-Mars s'habille comme Paul Mounet et joue comme Guitry. Et il est tout de même lui. Et il est « Gance » par-dessus le marché... On doit lui donner ce qu'on ne lui a pas donné au théâtre. Et si on ne le lui donne pas, il n'a qu'à le prendre (2). » Séverin-Mars était, en effet, homme à prendre ce à quoi il savait qu'il pouvait prétendre. Malheureusement, la mort ne lui en laissa pas le temps. Pourtant, avant de mourir il eut la possibilité de donner les preuves de tout ce que le cinéma perdrait le jour où il disparaîtrait : *La nuit du* 11 *Septembre* et *L'Agonie des Aigles,* de Bernard Deschamps (où il campa deux personnages : celui d'un demi-solde et celui — assez inattendu, en vérité — de Napoléon Ier), *Le Cœur magnifique* dont il fut à la fois l'auteur, le réalisateur et le principal interprète, manifestations d'un talent d'une richesse, d'une diversité vraiment exceptionnelles dont son interprétation de Sisife dans *La Roue* d'Abel Gance marque le sommet. Quel autre acteur aurait pu tenir ce personnage de mécanicien de locomotive qui, peu à peu, à mesure que l'action évolue, prend figure de symbole et représente l'humanité tout entière. Charles Vanel ? Werner Krauss ? Ni l'un ni l'autre n'aurait eu le lyrisme nécessaire. André Nox ? C'est l'aspect quotidien du personnage qui nous aurait échappé. Emil Jannings ? Peut-être, mais combien plus lourd que Séverin-Mars et sans cette ingénuité qui, aux pires minutes de douleur, apparaissait dans les prunelles claires de celui-ci. Séverin-Mars dans *La Roue,* on l'a dit, mais on peut le répéter, c'est Mounet-Sully dans *Œdipe.* Si la mort ne l'avait pas si vite enlevé au studio, Séverin-Mars, rejoignant Eve Francis, aurait sans doute exercé une influence heureuse sur l'évolution du cinéma français : étant ce qu'il était, ce que les films auxquels

---

(1) *Il était notamment l'auteur, en collaboration avec Mme Camille Clermont, d'une comédie dramatique à la fois originale et puissante,* Ames sauvages, *qui avait été créée sur la scène du théâtre Réjane.*

(2) *Louis Delluc : « Cinéma et Cie » (Bernard Grasset Edit. Paris 1919).*

son nom reste attaché le montrent, il semble bien qu'il eût été, parmi les innombrables acteurs de l'écran français, le seul capable d'exercer cette influence (1).

COMIQUES EN TOUS GENRES

La troupe comique est moins riche que la troupe dramatique. Il n'y a rien là d'étonnant puisque le film comique, dès le milieu de la guerre, se trouva quelque peu négligé. Et pourtant quel encouragement aurait dû être pour les producteurs et les metteurs en scène et plus encore pour les acteurs le succès que s'étaient fait et presque sans effort Max Linder et Prince-Rigadin. Mais les premiers films de Charlie Chaplin étaient arrivés sur les écrans. Pouvait-on lutter contre eux ? Fermant les yeux sur tout ce que ceux-ci devaient à Max Linder, on fut découragé avant d'avoir essayé de les concurrencer. Puis ce fut le tour des films de Fatty, d'Harold Lloyd, de Buster Keaton... Le film comique français végéta. Et pourtant, il avait à sa disposition des talents non négligeables qui, après Max Linder et Prince-Rigadin, avaient ce qu'il fallait pour distraire les foules, à commencer par Marcel Lévesque dont nous avons déjà parlé. Mais Marcel Lévesque n'était pas le seul, on le vit bien avec *Les Trois Mousquetaires* dont pour une bonne part le succès fut fait par Armand Bernard, fort amusant selon la meilleure tradition des pitres dans le personnage de Planchet, le valet de d'Artagnan : bien utilisé, Armand Bernard aurait peut-être

---

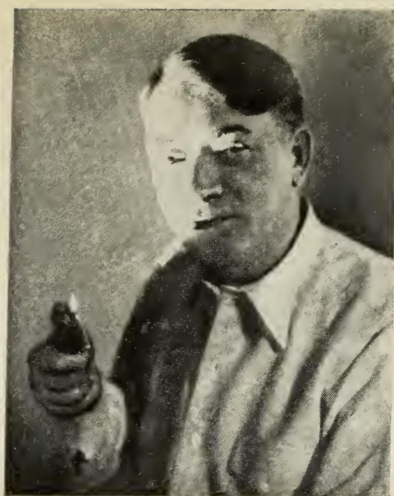
(1) *Quand Séverin-Mars mourut (17 juillet 1921), Maurice Maeterlinck dont il avait été un des interprètes dans* L'Oiseau bleu *(rôle du chien) lui rendit cet hommage :*

« *Dans un cœur qui déjà, au moment où je le connus, ne s'ouvrait plus aussi facilement qu'aux heures confiantes de la jeunesse, je lui garde un pieux souvenir. C'était un grand honnête homme, un gentilhomme dans toute la beauté du terme. On sentait que son amitié était sûre, comme celle d'un frère. Je l'ai rencontré en des jours où la vie ne lui était pas encore bien clémente et je n'oublierai jamais le tact charmant, la noblesse élégante et souriante avec laquelle il luttait contre des difficultés qui eussent fait déchoir une volonté moins ferme et moins haute. Au milieu des plus fâcheuses circonstances, il avait l'air d'un grand seigneur qui vient de perdre au jeu, mais qui n'a rien à craindre de l'avenir. Si je ne parle pas du lettré, dont j'eus plus d'une fois l'occasion d'éprouver la culture, et dont l'imagination puissante était si spéciale, ni du grand acteur qui, notamment, à Saint-Wandrille, mit sur pied un* Macbeth, *souvent de premier ordre et parfois hallucinant, c'est que d'autres le feront mieux que moi. J'ai voulu avant tout, rendre hommage à l'homme, car c'est l'homme que l'on pleure, quand on pleure un ami.* »

(Lettre de Maurice Maeterlinck à Denise Séverin-Mars.)



143. Donatien.



144. Louis Mercanton.



145. René Hervil.

146. Comment on faisait un travelling en 1927. *(Tenant les bras de l'appareil : Alexandre Volkoff ; réglant la mise au point de l'appareil de prise de vues : les opérateurs Toporkoff et Bourgassof).*





147. Les deux Bonaparte du *Napoléon* d'Abel Gance : Albert Dieudonné et le jeune Roudenko.

148. Une scène du *Cousin Pons* de Jacques Robert *(de gauche à droite : M. de Féraudy, Lillian Constantini et André Nox).*

pu concurrencer Buster Keaton. Tramel, sous les traits pittoresques du « Bouif » imaginé par Georges de La Fourchardière, méritait lui aussi un succès durable et plus encore sans doute Charles Lamy qui, chaque fois qu'on eut recours à son talent, montra une finesse, un esprit, une malice dont on chercherait en vain l'équivalent dans tout le personnel comique utilisé aussi bien en France qu'à l'étranger. Et de nouveaux talents se présentaient chaque jour. C'est à ceux-ci que René Clair s'adressa quand, revenant aux principes de Louis Feuillade dont il savait par expérience personnelle tout ce qu'ils avaient de sage et d'avantageux, il groupa autour de lui une véritable troupe à laquelle il resta fidèle pendant plusieurs années : Albert Préjean, Jim Gérald, Paul Ollivier, Stacquet, Pré fils dont on retrouve les noms aussi bien dans *Un Chapeau de Paille d'Italie* et dans *Les Deux Timides* que dans *Paris qui dort* et dans *Le Voyage Imaginaire.* Et cette fidélité il la leur conservera lorsque le film sera devenu parlant et c'est bien certainement à elle que Préjean devra d'avoir pu s'imposer au point de devenir une des grandes vedettes du « parlant » au même titre que René Lefèvre qui avait débuté fort modestement à peu près à la même époque.

Dans ce domaine de l'interprétation comme dans beaucoup d'autres, René Clair montra ce qui aurait pu être fait : c'est, en effet, en constituant des troupes, en coordonnant des efforts, en soutenant les acteurs qui méritaient de l'être que les producteurs auraient pu se donner les vedettes dont ils prétendaient avoir besoin. Cette action logique, ordonnée, ils ne surent pas l'organiser et si certains acteurs de l'écran français s'élevèrent jusqu'au « vedettariat », c'est à leur seul talent et à la chance qu'ils le durent. Sans doute d'ailleurs convient-il de ne pas trop regretter que les choses aient été telles car ainsi, le cinéma français a eu moins que certains de ses concurrents à souffrir des exigences et des caprices des vedettes, ce qui a permis à ses auteurs et réalisateurs et aux œuvres que ceux-ci produisaient, de conserver plus facilement leur personnalité quand ils en avaient.

9

LE CINÉMA FRANÇAIS EN 1929

LE cinéma français est en état de crise chronique », écrivait Léon Moussinac dans « Panoramique du Cinéma », précisément à l'heure où, les écrans devenant parlants, s'achevait en même temps l'évolution de l'art cinématographique muet et ce que l'on s'est plu à appeler « la grande époque du cinéma français ».

Cette phrase, c'est à chaque heure de la vie du cinéma français au cours des années 1919-1929 que Moussinac aurait tout aussi justement pu l'écrire et avec lui tous ceux qui s'intéressaient assez au cinéma pour ne pas se contenter d'aller une ou deux fois par semaine s'asseoir devant un écran. Et si le cinéma français est ainsi resté, pendant dix ans, en état de crise, c'est, il serait vain de chercher à le dissimuler, parce qu'il n'était pas organisé et aussi parce qu'il n'a jamais trouvé auprès des pouvoirs publics l'appui dont il avait besoin. Mais n'est-ce pas beaucoup parce qu'il n'était pas organisé que cet appui, qui lui était indispensable, ne lui a pas été accordé ?

D'où vient que, seul ou à peu près seul des grands pays producteurs, il n'ait pas su se donner l'organisation qu'il méritait ?

En 1914, la production française suffisait à alimenter 85% des écrans du monde entier et les exportations des films français atteignaient 33 millions 202.000 francs alors que les importations de films étrangers en France étaient de 22 millions. Qu'il n'en fût pas de même en 1919, il faudrait manquer complètement de raison pour ne pas admettre qu'il ne pouvait en être autrement. Mais cette régression sur le marché international avait eu très rapidement des répercussions sur le plan national : des sociétés de production comme « Eclair », « Eclipse », privées d'une partie de leurs débouchés, avaient dû restreindre, modifier ou cesser leur activité. Des grandes maisons qui avaient fait la prospérité industrielle et commerciale du cinéma français et son renom artistique à travers le monde, seules restaient, dans les années qui suivirent la guerre, ce qu'elles étaient en 1914, les maisons Pathé et Gaumont. Et à côté d'elles, de jour en jour plus importante, plus heureuse, la société fondée par Louis Aubert ainsi que, pendant quelque temps encore, « Le Film d'Art ». Mais les hommes qui dirigeaient ces sociétés plus ou moins puissantes pensaient avant tout à l'aspect financier du complexe problème qu'est la production cinématographique : « On

nous fait grief de ne pas savoir dépenser de l'argent à l'occasion. Mais je dépenserai ce qu'on voudra, pourvu que j'encaisse... C'est très simple, le cinéma : regardez. Deux tiroirs, un pour les recettes, l'autre pour les dépenses et cette petite boîte mystérieuse où sont classées les fiches des films avec ce qu'ils ont coûté et rapporté... Je suis un marchand et voilà tout ! » — se plaisait à dire Louis Aubert (1). Et ce que proclamait, avec la bonhomie quelque peu brutale qui était un aspect de son caractère, Louis Aubert, devenu vice-président, puis président de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, (2) tous ceux qui composaient ladite chambre syndicale le pensaient sans le dire ou en l'avouant de façon plus ou moins réticente, plus ou moins hypocrite, quand ils ne pouvaient pas faire autrement. Ce souci, légitime d'ailleurs, de gagner de l'argent se traduisait de façons extrêmement diverses, commençant au travail à la petite semaine, sans plan d'ensemble et selon les seules données du plus plat empirisme, avec des vedettes improvisées, sans se rendre compte qu'il coûte moins cher de signer des contrats de longue durée à des acteurs éprouvés que d'engager au hasard une jolie femme qui, son caprice passé, ne remettra plus les pieds au studio, pour aboutir à une soumission à peu près complète aux manœuvres de la concurrence étrangère.

Nous avons vu comment s'établirent et se développèrent les combinaisons artistico-commerciales entre producteurs de pays différents, désireux de s'assurer des débouchés étrangers, et nous avons vu combien rarement ces combinaisons avaient été avantageuses pour le cinéma français. Mais il y eut pire. Les combinaisons qui se multiplièrent aux environs des années 1925 entre le cinéma français et ses voisins immédiats n'avaient aucun attrait pour le cinéma américain. Ce que celui-ci voulait, c'était faire de la France une de ses colonies cinématographiques, sinon la plus avantageuse commercialement, mais la plus flatteuse quant au prestige qui de cette conquête ne manquerait pas de rejaillir sur la nation américaine tout entière. Et pour arriver à cette colonisation, tous les moyens étaient bons aux dirigeants du cinéma américain. Aussi firent-ils les propositions les plus diverses aux industriels et commerçants français et bien rares furent ceux qui surent résister à ces propositions. Aussi, les grandes firmes américaines réussirent-elles à s'installer en France et bientôt à y travailler à peu près comme chez elles : création de succursales pour la location et la

---

(1) *Cité par Léon Moussinac dans « Panoramique du Cinéma ».*

(2) *« Le Cinéma m'a tout donné : la réussite, la fortune et les honneurs » (cité par Marcel L'Herbier dans « Intelligence du Cinéma ») reconnaissait Louis Aubert sans imaginer une seule seconde que cette réussite lui créait des devoirs.*

distribution de leurs films, contrats avec les directeurs de salles, mettant à leur disposition, à des conditions bien moins onéreuses que celles que consentaient les maisons françaises, autant et même souvent un peu plus de films qu'ils désiraient — un grand film n'étant accordé qu'à ceux qui en prenaient en même temps six, dix ou douze autres de moindre qualité — achat de salles ou de circuits de salles sur l'écran desquelles le film hollywoodien régnait naturellement en maître, — Gaumont lui-même ne sut pas résister et il céda à la « Metro-Goldwyn » quelques-unes de ses meilleures salles, quitte à en avoir assez rapidement d'amers regrets — participation par association ou achat plus ou moins massif d'actions, aux affaires en tous genres ayant directement et même indirectement rapport avec la production : — de même que Gaumont s'était entendu avec « Metro-Goldwyn », Pathé accepta les propositions de Kodak et laissa cette société s'installer au centre de la fabrication française de la pellicule indispensable à la production. Mieux encore, le cinéma américain ayant réussi à prendre en France une forte position, les industriels et commerçants français officialisèrent leur défaite en admettant ceux qui la leur infligeaient au sein de leur organisme de défense professionnelle et si la « Chambre Syndicale Française de la Cinématographie » ne fut jamais, comme c'était son devoir le plus élémentaire et son intérêt le plus évident, la « Chambre Syndicale de la Cinématographie Française », ce fut uniquement parce que les représentants du cinéma américain n'auraient pu y avoir leur place. Ceci n'aurait pas été extrêmement grave s'il ne s'était agi que d'une satisfaction morale. Mais ce n'était pas seulement une satisfaction morale que le cinéma français accordait au cinéma américain par cette admission : c'était le loup qu'il introduisait dans la bergerie. On s'en aperçut lorsque le cinéma pensa à se défendre — car le jour vint enfin où il apparut nécessaire aux industriels et commerçants du cinéma français de s'opposer à l'invasion américaine, cette invasion dont ils avaient été les premiers ouvriers et les plus grands bénéficiaires. Ce jour-là, le moindre geste de défense, la moindre démarche, étaient tout naturellement connus de l'autre côté de l'Atlantique avant même d'avoir été tentés de ce côté-ci, si bien que lorsque enfin des mesures timides furent proposées, la parade était prête. On le vit bien en 1928 — il avait fallu attendre 1928 et la présence d'Edouard Herriot au ministère de l'Education Nationale pour qu'un projet de contingentement fût établi, limitant le nombre des films américains admis en France.(1) Ce projet était la

---

(1) *Cette tentative de protection était pourtant bien timide puisque l'article 6 du décret l'instituant était ainsi rédigé : « La Commission — il s'agit d'une commission fonctionnant au Ministère de l'Instruction Publique*

suite d'une action entreprise par les éléments intellectuels et artistiques de la production et d'une campagne de presse menée pour la première fois avec énergie et persévérance. Mais avant même que le projet fût adopté, il était abandonné, le Gouvernement américain ayant fait savoir par la voie diplomatique qu'il était prêt à opposer des barrières douanières infranchissables à certains produits français si l'importation et l'exploitation des films américains en France se trouvaient, si peu et par quelque moyen que ce fût, restreintes. La culture française qu'Edouard Herriot avait estimée menacée par l'abus des films américains fut sacrifiée aux intérêts du commerce cinématographique américain et de certains commerçants français qui n'avaient rien de commun ni avec l'art cinématographique ni avec l'esprit français.

Si la riposte américaine avait été si prompte et si énergique et si elle avait pris une forme si officielle, c'était parce qu'il ne s'agissait pas seulement d'intérêts commerciaux. Ce qui en fait intéressait Washington, ce n'était pas de faire entrer quelques millions de francs dans les caisses des grandes firmes hollywoodiennes, mais bien plus sûrement de faire connaître aux spectateurs français la vie américaine, les idées américaines, la position prise par l'Amérique dans les grands problèmes humains, sociaux, de créer par le truchement du film une mentalité capable de comprendre la mentalité américaine : le cinéma était l'ambassadeur de la jeune et entreprenante Amérique et il ne fallait pas lui manquer de respect en essayant de tenir seulement entre-bâillées devant lui des portes qu'il voulait trouver grandes ouvertes.

De cette importance du cinéma, le Gouvernement français continuait à ne pas se douter. Comment d'ailleurs l'aurait-il connue alors que ceux-là mêmes qui auraient dû la lui faire sentir, la sacrifiaient à leurs intérêts particuliers, sur le plan international comme sur le plan national.

Qui, en effet, lorsqu'il s'agissait d'entreprendre un film, pensait au rôle important que le cinéma pouvait jouer dans la vie du pays ?

Venus de l'avant-guerre, Pathé (ou ses successeurs), Gaumont, Aubert, ne semblaient même pas le soupçonner et ils faisaient des films qui par leurs sujets et par leurs intentions ressemblaient comme des frères à ceux de 1913. Restaient les sociétés qui se constituaient pour faire un film et disparaissaient dès que le négatif du film était

---

et des Beaux-Arts et chargée du contrôle des films — après avoir procédé à l'examen des films, dresse la liste de ceux de ces films reconnus susceptibles d'être visés. A cet effet, elle prend en considération l'ensemble des intérêts nationaux en jeu et spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et des traditions nationales ainsi que, s'il s'agit de films étrangers, les facilités d'accession des films français dans les divers pays d'origine. »

arrivé entre les mains du distributeur et quelquefois avant même que le dernier tour de manivelle eût été donné. Restaient encore les auteurs et metteurs en scène qui devaient trop souvent oublier qu'ils étaient des intellectuels et des artistes pour se transformer en hommes d'affaires et comme le dit Jean Morizot (1), « penser rarement à leurs films mais toujours à leurs obligations ». Comment dans ces conditions s'étonner que « l'histoire de l'industrie cinématographique française » ait été « une série de petits panamas notoires qui ont compromis tout développement normal et logique » (2).

Cette impossibilité de se développer normalement et logiquement, certains en ont rendu responsables « les trusts ». Où ont-ils vu des « trusts » dans le cinéma français de 1919 à 1929 ? Gaumont qui se laissa grignoter par ses concurrents américains fut-il un « trust » ? Et Pathé qui éparpilla en plusieurs sociétés n'ayant entre elles que des apparences de liens l'activité multiforme qui avait fait sa force avant 1914 ? Jean Sapène lui-même, si ambitieux qu'il fût et quelque encouragement qu'aurait pu lui donner sa présence simultanée à la tête du « Matin » et de la « Société des Ciné-Romans », rêva-t-il jamais de truster l'industrie cinématographique française ? Sans doute y eut-il des intentions de « trust » en ces hommes d'affaires qui, à la veille de la naissance du parlant, ne cachèrent pas qu'ils avaient formé le rêve de mettre la main sur tous les studios de France... Mais cette ambition alla-t-elle beaucoup plus loin que les quelques interviewes qu'ils accordèrent afin de la faire connaître ? A peine, en effet, se furent-ils assuré la location avec promesse de vente des studios d'Epinay et de ceux de la rue Francœur que ce fut la débâcle et de cette unique tentative de trust il ne resta qu'un souvenir bien propre à décourager les imitateurs (3).

Que le cinéma américain ait subi maintes tentatives de trust de la part des financiers et cela dès le lendemain de sa naissance, qui tenterait de le nier ? (4) Mais qui, sans cesser d'être de bonne foi, pourrait essayer de prétendre que si le cinéma américain prospéra au point de se sentir assez fort pour tenter la conquête du monde, ce n'est pas parce qu'il

---

(1) *Jean Morizot, critique cinématographique de « Bonsoir ». Mort en* 1923.

(2) *Léon Moussinac : « Panoramique du Cinéma ».*

(3) *Georges Sadoul qui est un farouche adversaire des trusts — et on ne pense pas à le lui reprocher — n'étaye pas d'arguments bien solides l'accusation qu'il lance à ce sujet aux deux grandes maisons françaises : « Gaumont et Pathé dominèrent la production. Pathé, société gigantesque ramifiée dans le monde entier, fut le premier grand trust du cinéma et joua à ses débuts un rôle progressif. Mais ce temps fut bref... » (Georges Sadoul « Cinéma d'aujourd'hui » (Editions des Trois Collines, Genève, 1946.)*

(4) *V. vol. III.*

s'appuyait sur des organisations puissantes qui lui donnaient confiance en lui-même et l'autorisaient à se croire tout permis. Malgré les inconvénients qui pouvaient en résulter, qui sait si une organisation puissante du cinéma français n'aurait pas réussi à tenir le cinéma américain en échec quand il commença à prendre dangereusement pied dans la vie française ?

L'Amérique est la terre d'élection des trusts, mais pas la France, et ce ne sont pas les trusts qui ont fait la faiblesse du cinéma français de 1919 à 1929, mais bien au contraire l'émiettement des initiatives, des activités et des possibilités et le combat en ordre dispersé, en tirailleurs, contre des concurrents solidement organisés en blocs massifs par la force des trusts d'outre-Atlantique (1).

Cette situation, il faut le reconnaître, ne comportait pas seulement des inconvénients et des raisons de faiblesse, car, artistiquement parlant, elle n'était pas dénuée d'avantages, surtout étant donné le tempérament français.

Ce combat en tirailleurs auquel les auteurs et réalisateurs de films se trouvaient contraints par la carence à la fois des pouvoirs publics, des grandes entreprises et des hommes d'affaires en tout genre, laissait en effet place à toutes les initiatives, fouettait les imaginations et les amours-propres et stimulait les rivalités. C'est parce qu'ils n'étaient sous la dépendance d'aucun producteur, sous contrat avec aucune maison de production, que René Clair a fait *Entr'acte*, Jean Epstein *La chute de la Maison Usher*, Jacques Feyder *L'Image*, Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* et Louis Delluc tous ses films. Et Abel Gance aurait-il fait *Napoléon*, si au lendemain de *La Roue*, il était resté lié à Pathé et n'avait pas été forcé de s'entourer de concours étrangers qui mettaient à sa disposition des moyens qu'il n'aurait pas trouvés dans une maison de production régulière, si puissante qu'elle ait été ? Tant et si bien que l'on peut affirmer que, exception faite des premiers films de Marcel L'Herbier et de Léon Poirier, réalisés pour la firme Gaumont, de *Cœur Fidèle* de Jean Epstein, de *L'Argent* de Marcel L'Herbier, des *Misérables* d'Henri Fescourt, entrepris par Pathé et la Société des Ciné-Romans qui lui succéda, de *La souriante Madame Beudet* pour quoi Germaine Dulac trouva auprès de Delac et Vandal la compréhension et l'aide dont elle avait besoin, de ce qui, signé René Clair, Epstein, Feyder, L'Herbier d'une part, Volkoff et Mosjoukine d'autre part, sortit du studio de Montreuil pour la Société Albatros, rien de ce qui constitue « l'école cinématographique française » non plus que de ce

(1) *Denis Marion : « Aspects du cinéma ». (Editions Lumière, Bruxelles, 1946.)*

qui contribua à l'effort de « l'Avant-Garde », rien de ce qui fut de valeur dans la production 1919-1929 ne fut l'œuvre d'une maison ayant une activité régulière. « Un film est une marchandise » se complaisaient à dire les producteurs à la suite de Louis Aubert. « Un film est une œuvre d'art », répliquaient les auteurs et réalisateurs. La vérité est évidemment à mi-chemin de ces deux définitions trop absolues l'une et l'autre pour être exactes, encore que l'on soit fortement tenté de donner raison à Denis Marion qui, sur la couverture même de son bref mais substantiel volume « Aspects du Cinéma », inscrit cette formule « Technique, Industrie, Commerce, Propagande, Divertissement, Magie... mais surtout un Art ! » Mais, à voir les résultats obtenus de 1919 à 1929, on ne peut s'empêcher de penser que ce ne sont pas les commerçants qui avaient raison et qu'il convient peut-être de les féliciter de s'être enfermés dans une position trop étroite, car, ce faisant, ils ont mis les partisans du cinéma-art dans l'obligation de prouver le mouvement en marchant, ce qui a valu au cinéma français de pouvoir, à l'extérieur comme à l'intérieur de ses frontières, opposer *Paris qui dort* à *La Bouquetière des Innocents* et *La Femme de Nulle Part* à *L'Empereur des Pauvres*.

Malheureusement, les auteurs et réalisateurs de films n'ont jamais su profiter des avantages que le succès des meilleures de leurs œuvres leur procurait. Dédaignant la force que l'union leur aurait procurée, ils restaient dans l'état d'inorganisation où ils se trouvaient avant que Camille de Morlhon eût créé « La Société des Auteurs de Films » et quand les obligations de leur métier les mettaient en face d'un commerçant, producteur, distributeur ou directeur de salle, ils étaient incapables de défendre leurs droits et leur liberté. Dès lors, il n'existait pas de succès assez grand pour pouvoir leur assurer l'indépendance indispensable et, au lendemain de son *Napoléon*, Abel Gance, comme Jacques Feyder après sa *Thérèse Raquin*, était dans l'obligation de se lancer à la recherche du producteur ou du commanditaire qui lui permettrait d'entreprendre un nouveau film : celui auquel il pensait déjà ou même un autre. Comment, dans ces conditions, s'étonner qu'ils n'aient pas toujours su se garder des combinaisons dont ils devaient être les premières victimes et qu'ils aient trop souvent fait des films qui répondaient moins à leurs idées personnelles qu'à celles des commerçants toujours enclins à sous-estimer le public pour lequel ils travaillaient. Il aurait fallu qu'ils fussent des saints aspirant à la palme des martyrs pour qu'il en fût autrement et l'on chercherait en vain le réalisateur de films qui oserait affirmer sans craindre d'être démenti qu'il n'a fait que ce qu'il a voulu, même dans les bandes dont il avait réussi à imposer le sujet à ses employeurs ou à ses commanditaires. Sans doute en a-t-il été à peu près de même partout, mais cette sujétion

n'a nulle part été aussi regrettable qu'en France, car c'est bien certainement en France que se trouvent les plus significatives, les plus probantes réussites de réalisateurs abandonnés à eux-mêmes ou travaillant sans se soucier des goûts du public.

« Les goûts du public » — tel fut, en effet, dès les premiers jours de la vie cinématographique, le grand argument que les commerçants opposaient à toutes les velléités d'originalité des auteurs et réalisateurs. Et pourtant, il n'est pas un film rompant plus ou moins avec les habitudes qui n'ait été accueilli comme il le méritait, qu'il s'agisse de *La Roue* ou de *Cœur Fidèle*, de *La Souriante Madame Beudet* ou *d'El Dorado*, du *Brasier Ardent* ou de *Verdun, Visions d'Histoire. Caligari* lui-même qui, lorsqu'il arriva en France, fut regardé par toutes les « compétences » comme inacceptable par le public français et qui malgré ces avis autorisés (!) connut un succès dépassant celui de la simple curiosité, ne parvint pas à convaincre les commerçants que l'originalité même la plus audacieuse paye : avant comme après cette réussite de l'initiative la plus hardie qui ait été prise depuis *L'arroseur arrosé*, producteurs, distributeurs, exploitants français continuèrent à craindre l'audace comme la peste et à regarder comme des fous les auteurs et réalisateurs qui osaient leur proposer quelque chose qui ne fût pas la réédition de quelque chose de déjà fait, de déjà vu, de déjà bénéficiaire.

Quand on a jeté ainsi un coup d'œil sur les conditions matérielles et encore plus morales dans lesquelles ont été obligés de débuter les jeunes hommes tentés par le cinéma et qui n'y firent leurs premiers pas qu'au lendemain de l'armistice, le seul sentiment que l'on doive éprouver est l'admiration, admiration d'autant plus grande que non seulement ces jeunes hommes — Julien Duvivier aussi bien que René Clair, Jean Renoir aussi bien que Jean Epstein, Jean Grémillon aussi bien qu'Alberto Cavalcanti — ont pu vivre de leur métier, assurer et agrandir peu à peu leur situation et doter l'art auquel ils s'étaient voués de formes nouvelles et d'œuvres personnelles.

Ce mérite apparaît encore plus grand quand on sait que le cinéma n'a jamais eu en France la clientèle qu'il a dans la plupart des autres pays. C'est en France, en effet, que l'on a le plus vivement critiqué le goût du public pour les spectacles cinématographiques, et des moralistes à tout faire ont jeté l'anathème sur le danger que représentent ces spectacles (1). On n'a pas attaché à ces sermons et à ces diatribes toute

(1) *De ces diatribes voici un exemple cité par Marcel L'Herbier dans* « *Intelligence du Cinéma* » : « *Le Cinématographe se signale généralement par le mauvais goût et l'immoralité. Il distille le poison moral aux enfants et aux gens du peuple. Les films policiers, criminels, licencieux et démoralisateurs forment avec le concours des affiches-réclames évocatrices, de futurs cambrioleurs, de futurs chenapans, de futurs bandits. Aussi a-t-il maintes*

l'importance que leurs auteurs espéraient, mais il en est pourtant resté quelque chose dans les esprits et certains milieux bourgeois provinciaux ne se sont pas débarrassés de toute méfiance à l'égard du cinéma. Si l'on ajoute que la vie des campagnes françaises est faite de telle façon qu'elle ne fournit pour ainsi dire aucune clientèle à l'écran, on comprendra pourquoi la vie cinématographique ne s'est pas développée en France aussi rapidement, aussi généreusement, non seulement qu'aux Etats-Unis, mais encore qu'en Allemagne et même qu'en Angleterre. « Sur les 120.000 ou 130.000 salles, dont 25.000 pour les Etats-Unis, il y en avait en 1928, 4.500 en France, y compris 1.500 patronages et 500 salles occasionnelles, — à en croire le rapport que M. Gael Fain rédigea pour la Chambre syndicale française de la Cinématographie, — 4.460 en Allemagne, 4.000 en Angleterre, 8.000 en Russie, etc. 11.000 à 12.000 personnes seraient employées dans les salles françaises. Le capital investi dans l'industrie cinématographique mondiale oscillerait entre 3 et 4 milliards de dollars. Aux Etats-Unis, l'industrie cinématographique viendrait au troisième rang avec 1 milliard 500 millions, immédiatement après l'industrie des conserves (2 milliards 200 millions de dollars) et celle des automobiles (1 milliard 700 millions). Puis viennent l'Allemagne, l'Angleterre, la France et l'Italie. On évalue pour la France à 1 milliard 500 millions de francs les capitaux engagés dans les salles d'exploitation et à 500 millions les capitaux engagés dans les sociétés d'édition qui produisent les films. Le chiffre d'affaires annuel réalisé en France s'élèverait, pour les directeurs de salles à 800 millions et pour les producteurs, éditeurs et distributeurs à 150 millions... Les sociétés d'édition françaises font vivre 1.000 machinistes, 4.200 figurants et 1.000 artistes. Les artistes et les figurants se partagent de 15 à 20 millions d'appointements... La France produit actuellement de 60 à 70 films par an. En 1927, 67 films ont été réalisés qui ont absorbé 80 millions de francs. La France importe, d'autre part, de 600 à 750 films américains, de 40 à 50 films allemands, etc. De septembre 1926 à septembre 1927, on aurait exploité en France 413 grands films dont 245 américains, 81 français, 52 allemands, 10 italiens, etc. »

Bien que M. Gael Fain emploie là un prudent conditionnel, en face

fois motivé les observations des moralistes. Nous ne saurions trop nous indigner contre l'audace des entrepreneurs de spectacles. Ils en prennent vraiment à leur aise. Nous ne saurions trop nous élever contre l'influence pernicieuse des films exploités par les maquignons de l'immoralité, ces ennemis de l'hygiène nationale. Nous ne saurions trop mener une énergique campagne contre le cinématographe quand son but est de pervertir, de dégrader. Pour la patrie, joignons-nous à ceux, trop rares, qui jettent l'alarme. Contre le Cinéma, école du vice et du crime. Pour le Cinéma, école d'éducation...» (Edouard Poulain, imprimerie de l'Est, Besançon, 1918.)

de tels chiffres on est tenté de dire que le Français n'aime pas le cinéma et c'est peut-être vrai, en dépit de l'empressement avec lequel les midinettes se jettent chaque semaine sur les magazines où elles peuvent trouver les dernières indiscrétions plus ou moins ingénieuses sur les vedettes hollywoodiennes. Non ! Le Français n'aime pas le cinéma. Il ne l'aime pas comme il aime le théâtre, qui fait partie de ses traditions nationales les plus profondément enracinées et dont on peut vraiment dire qu'il l'a dans le sang. Si intéressante, si efficace qu'elle ait été, l'action de Delluc, de Canudo, du Ciné-Club, de Charles Léger, des Studios d'Avant-Garde, de la partie de la Presse qui échappait aux servitudes de la publicité, n'avait pas encore réussi à amener devant les écrans tous ceux qui auraient dû voir dans le cinéma un moyen d'expression digne de leur sympathie et de leur intérêt. Un mouvement avait été créé, mais ce mouvement n'avait pas dépassé certains milieux snobs et le cinéma continuait à avoir des ennemis irréductibles qui n'hésitaient pas à dire tout haut ce que beaucoup pensaient tout bas et à le dire avec autorité. Que Paul Souday s'exclame « Le cinéma, c'est de la sous-crotte de bique ! », on peut voir en cette affirmation une de ces boutades auxquelles le critique du « Temps » se laissait facilement emporter et qui n'avaient d'importance que pour lui-même. Mais que René Doumic n'hésite pas à déclarer : « Le cinéma ?... Un inquiétant retour vers la barbarie ! » ou Anatole France : « Le cinéma matérialise le pire idéal populaire... Il ne s'agit pas de la fin du monde, mais de la fin de la civilisation », voilà qui est plus grave parce que d'une part le directeur de « La Revue des Deux Mondes », quoi qu'en puissent penser les disciples de « La Nouvelle Revue Française », non seulement dirige, mais encore représente une partie de l'opinion et parce que, d'autre part, l'auteur des *Dieux ont soif* est universellement regardé comme un esprit moderne, qu'aucune nouveauté, si audacieuse qu'elle puisse être, n'effraie et que l'on est autorisé à penser qu'il sait de quoi il parle puisque plusieurs de ses œuvres (1) ont été portées à l'écran, l'une d'elles notamment *(Crainquebille)* avec un succès suffisant pour que son auteur puisse avoir du cinéma une opinion favorable.

Mais ces opinions ne provoquent que de rares réactions et de faibles protestations : le cinéma n'est pas entré dans les mœurs françaises, on ne le prend pas au sérieux. Pour ceux qui ne cherchent pas à en vivre, il n'est qu'une distraction, un passe-temps, quelque chose comme un petit animal encore un peu sauvage dont le comportement,

---

(1) *Les œuvres d'Anatole France qui, à cette époque, ont été portées à l'écran sont* Le Lys Rouge, Thaïs, Crainquebille *et* Jocaste.

parfaitement imprévisible, mérite parfois un peu d'attention bienveillante. Mais rien de plus.

Aussi, la production a-t-elle pu tomber de deux cent huit films en 1919 à soixante-dix en 1929 sans que l'opinion s'en soit émue : les films américains, allemands et autres ne sont-ils pas là pour assurer aux écrans des programmes suffisants pour les cinquante-deux semaines de l'année ?

Le cinéma est né en France, mais il n'est pas près d'en être devenu l'industrie nationale. C'est en France qu'il est devenu un art, qu'il a découvert les voies dans lesquelles il pouvait et devait se développer, qu'il a pris les différentes formes sous lesquelles il pouvait se manifester mais le public français n'a pas l'air de s'en rendre compte et il n'a aucune reconnaissance, aucune considération pour ceux qui ont permis à cet art d'évoluer. Que ce passe-temps qu'est pour lui le cinéma lui permette d'avoir du monde une vision plus large et plus précise, une connaissance plus complète, plus rapide et surtout plus facile que celle dont traditionnellement il va chercher les éléments dans la lecture et plus particulièrement depuis le début du XIXe siècle dans celle des journaux, il l'accepte sans toujours s'en apercevoir de façon très précise, mais ce réalisme lui plaît. Il lui plaît tellement qu'il lui est difficile d'admettre que ce qu'il voit sur l'écran n'a pas eu lieu. Les premiers spectacles que celui-ci lui a offerts étaient de simples enregistrements de banales réalités sans la moindre intervention d'imagination humaine si bien que peu à peu et tout naturellement on fut « disposé à croire, comme l'a fort justement noté Denis Marion, que la projection sur l'écran impliquait nécessairement une réalité antérieure qu'elle se bornait à reproduire (1). » Et cette disposition persista lorsque la plus grande partie du spectacle cinématographique fut composée de films à base d'imagination, ces films qui n'avaient d'autre but que de plaire au public, s'efforçant tout naturellement d'être une reproduction aussi fidèle que possible de la réalité. Jusqu'où cette reproduction de la réalité — malgré les efforts d'un Méliès, d'un René Clair à peu près seuls à avoir vu qu'elle ne constituait pas l'unique fin vers laquelle le cinéma devait tendre — pouvait-elle aller, personne ne l'imaginait, les exigences du public se faisant chaque jour plus impérieuses à cet égard. L'évolution de l'art cinématographique se poursuivait donc à peu près suivant une seule direction, l'action d'un Abel Gance, d'un Marcel L'Herbier, d'un René Clair, d'une Germaine Dulac, en France, des expressionnistes en Allemagne demeurant sans effet sur les producteurs pour qui, en dehors du réalisme, il n'y avait pas de salut.

(1) *Denis Marion : « Aspects du cinéma ». (Editions Lumière, Bruxelles, 1946.)*

Que cette évolution fût arrivée en 1928, à un tournant ou plutôt à une impasse, qui s'en rendait compte aussi bien dans le public que parmi les industriels et les commerçants ? Et pourtant après *Thérèse Raquin* et *Napoléon*, après *Un Chapeau de paille d'Italie* et *La Passion de Jeanne d'Arc*, il n'y a plus guère de voies nouvelles ouvertes devant le réalisateur qui entend ne pas recommencer ce qu'il a déjà fait et qui, constatant que le cinéma ne doit pourtant pas être vidé de son contenu, cherche encore et toujours du nouveau (1).

Ce nouveau c'est d'Amérique qu'il surgira et qu'il arrivera en France dans le courant de 1929 avec le « parlant ». Le « parlant » qui, répondant au vœu secret de la foule, enfoncera encore plus profondément le cinéma dans son cher réalisme. Le « parlant » en face duquel les meilleurs d'entre les cinéastes français — aussi bien Jacques Feyder que René Clair — hésiteront assez longtemps avant de l'accepter et de se résigner à le servir. S'ils hésitent ainsi, c'est non pas peut-être parce qu'ils ne voient pas que le parlant c'est l'avenir et la seule chance que le cinéma ait de poursuivre son évolution normale, mais parce qu'ils se sentent envahis par une mélancolie bien compréhensible en pensant à tout ce que le cinéma muet a été — espoirs, ambitions, efforts, déceptions — à tout ce qu'il aurait pu être pour eux s'il avait été mieux compris, mieux servi par ceux à qui il a le plus largement profité et envers qui il aurait été encore plus généreux s'ils avaient été plus conscients de leurs devoirs et de ses possibilités.

---

(1) « Thérèse Raquin, Les Damnés de l'Océan, Solitude, la Foule *abordaient à cet âge heureux et détestable d'un art où la perfection de sa technique et la sûreté de ses effets le vouent au dépérissement, où le hasard et l'incertitude du résultat ne jouant plus pour l'ouvrier pleinement maître de sa main, les meilleurs frôlent, pour se divertir, les précipices, où ceux qui possèdent le plus de hardiesse et de génie, se jettent à l'abîme par horreur de la prudence, par appétit d'un risque que leur labeur quotidien cesse de leur procurer. Le créateur veut toujours trembler. Nous cherchions tous un précipice. Les Warner Brothers nous l'ont fourni et sans marchander sur la qualité du vertige.* » *(Alexandre Arnoux :* « *Du muet au parlant* ». *La Nouvelle Edition, Paris, 1946.)*

INDEX DES NOMS CITÉS

D

E

F

I

J

K

L

N

S

T

U

V

TABLE DES HORS-TEXTE

TABLE

TROISIÈME PARTIE

La grande époque (1919-1929)

ACHEVÉ D'IMPRIMER
POUR ROBERT LAFFONT
ÉDITEUR A PARIS SUR
LES PRESSES DES
IMPRIMERIES RÉUNIES
A CHAMBÉRY
EN DÉCEMBRE MCMXLVII